

# En indre dialog

Brutte løfter i Søren Kierkegaards *Enten–Eller* i lys av talehandlingsteori

Kristin Marie Berstad



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap

Universitetet i Oslo

Det humanistiske fakultet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Høsten 2011

© Kristin Marie Berstad

2011

En indre dialog. Brutte løfter i Søren Kierkegaards *Enten–Eller* i lys av talehandlingsteori

Kristin Marie Berstad

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

## Sammendrag

Denne masteroppgaven undersøker talehandlinger og performativitet i Søren Kierkegaards *Enten–Eller* (1843). Verket er inndelt i to bind hvorav det første, ifølge forordsforfatteren Victor Eremita, er skrevet av en estetiker (A), og det andre av en etiker (B). Victor skaper disse kategoriene i forordet, der han også forteller at han fant papirene til verket i et gammelt skatoll. Jeg hevder at de to forfatterene forsøker å skape et bilde av sitt ytre som samsvarer med Victors kategorier. Slik gir de et løfte – det filosofen John L. Austin kaller et performativ – til leseren om hvem de er. Bildet av deres ytre brytes imidlertid ned i tekstene – de klarer ikke å holde løftet. Grunnen til dette, hevder jeg, er dialogen med den andre forfatteren. B henvender seg eksplisitt til A, men det kan være at A indirekte er i dialog med B. De har en drift mot sin motsetning, og de viser i tekstene et komplekst indre der det estetiske og det etiske brytes mot hverandre.

Innebærer løftebruddet at de ikke er i stand til å ta ansvar for sine (tale)handlinger? Filosofen Judith Butler hevder i *Giving an Account of Oneself* (2005) at et krav som rettes til subjektet om å stå til ansvar for seg selv, kan bli en form for etisk vold. Subjektet kan aldri ha en dekkende oversikt over sine intensjoner, og hun etterspør derfor en ny form for etikk som tar opp i seg subjektets “blindhet” overfor seg selv. Åpningen for den andres perspektiv tvinger A og B til å rive ned selvbildet. Jeg har kalt det for en indre dialog da jeg mener det er essensielt at møtet finner sted i skriften, og ikke i form av et fysisk møte. Gjennom tekstene skaper de en forestilling om den andre, på en slik måte at de kan høre den andres stemme i rommet. Samtidig opprettholdes det en distanse gjennom fiksjonen, så man har en slags “følelsesfrihet” – tekstene er eksperimenter som gjør at subjektet kan være friere, og modigere, i responsen.

Jeg fremhever det romlige, fremfor det narrative, ved verket. Det understreker det kaotiske ved verket (Victor finner da også tekstene sammenblandet i skatollet), og hvordan responsen på en tekst kan være umiddelbar og samtidig vare ved.

## **Takk**

Takk til professor Elisabeth Oxfeldt for en rekke lange veiledningsøkter – denne oppgaven har blitt til ved den sokratiske metode.

Takk til Søren Kierkegaard Forskningscenteret i København for gjestfriheten ved mitt opphold ved senteret sommeren 2011, og en spesiell takk til universitetslektor Joakim Garff for gjennomlesning, gode råd og oppmuntring.

Takk til professor Trond Berg Eriksen for at jeg fikk følge forelesningsrekken hans, “En sørens tenker”, våren 2011, og for lån av bøker.

Takk til professor Jacob Lothe for inspirerende samtaler om det etiske i litteraturen.

Takk til min mor for korrekturlesning, og takk til min far, medstudenter og venner for oppmuntring. Og takk til Steingrim, for alt.

Oslo, november 2011

Kristin Marie Berstad

# Innholdsfortegnelse

1.0 INNLEDNING.....	6
1.1 Teoretisk utgangspunkt: Talehandlingsteori.....	8
1.2 Undersøkelsens innhold og sentrale tese.....	9
1.3 Metode og struktur.....	12

## TEORIDEL

2.0 Performance, performativ og performativitet – en diskusjon rundt sentrale begreper.....	14
2.1 Talehandlingsteori.....	14
2.1.1 J. L. Austins talehandlingsteori.....	14
2.1.2 Jacques Derridas dekonstruksjon av Austins teori.....	17
2.1.3 Judith Butler – jeget i møte med den andre.....	18
2.1.4 Kroppens rolle i talehandlinger.....	22
2.2 Litteratur og performativitet.....	24
2.2.1 Det performative på ulike nivåer.....	25
2.2.2 Lesehandlingen.....	25
2.2.3 Talehandlinger i fiksjonen.....	28
2.3 Kierkegaard og performativitet.....	28
2.3.1 Teksten som en scene.....	28
2.3.2 Talehandlinger i <i>Enten–Eller</i> .....	30
2.4 Oppsummering av den teoretiske bakgrunnen for analysen.....	32

## ANALYSEDEL

3.0 Forordet. Et løfte om upålitelighet.....	34
3.1 Victors regnskap.....	34
3.2 Annulering av regnskapet.....	36
3.3 Det allegoriske ved fortellingen om papirene.....	38
3.4 Etablering av kommunikasjonsrommet.....	39
3.5 Hørselen åpner for dissonansen.....	40
3.6 Victors øksehugg.....	41
3.7 Ut av skallet.....	43
3.8 Å snakke uten autoritet.....	45
3.9 Foreløpelig konklusjon.....	47
4.0 As tekster. En drift mot det etiske.....	49
4.1 As selvportrett.....	49
4.1.1 Portrett av en anonym forfører.....	49
4.1.2 Narsissisten Johannes.....	52
4.2 En åpning mot det etiske.....	55
4.2.1 Den bedrattes perspektiv.....	55
4.2.2 En (fortvilet) streben etter direkte kommunikasjon.....	57
4.2.3 Forførerens endelikt.....	59
4.2.4 As tentative selvkritikk.....	60
4.3 Fortalen. Et definitivt brudd?.....	62
4.3.1 Begjæret etter gjenstanden.....	63
4.3.2 As fordømmelse – etisk vold?.....	65
4.3.3 Spiller A affektert?.....	67
4.3.4 Fortalens performative funksjon.....	68

4.3.5 Å åpne seg for den andre – erkjennelsesbegjæret.....	69
4.4 Foreløpelig konklusjon.....	71
5.0 Bs tekster. Estetiske glimt.....	74
5.1 Bs selvportrett.....	75
5.1.1 Deltakelse i offentligheten.....	75
5.1.2 En juridisk diskurs.....	78
5.2 Bevegelsen innover.....	81
5.2.1 En indre dialog mellom det estetiske og det etiske.....	81
5.2.2 Den indre historien.....	82
5.2.3 Følelsenes betydning i valgsituasjonen.....	84
5.2.4 Gode intensjoner.....	85
5.3 Fremmedfølelsen.....	87
5.3.1 Bevissthet om sin rolle.....	88
5.3.2 Splittelsen.....	89
5.3.3 En “Indsidder”.....	90
5.3.4 Miste seg selv i møte med den andre.....	92
5.3.5 Foreløpelig konklusjon.....	95
6.0 Ultimatum!.....	96
7.0 KONKLUSJON.....	98
8.0 LITTERATUR.....	103

## 1.0 Innledning

De siste årene har det vært en økende interesse i litteraturforskningen for å studere litteratur som en form for handling, og det knyttes ofte til begrepet “det performative”. I stedet for primært å konsentrere seg om hvordan teksten *er*, vil man se på hva teksten *gjør*: Hvilken funksjon har teksten, og hvordan virker den på leseren?

Søren Kierkegaards store og komplekse verk *Enten–Eller*, utgitt for første gang i 1843, åpner for slike spørsmål. Det består av flere tekster i ulike sjangre, blant andre dagbok og brev der man som leser stadig må spørre seg hvilken funksjon teksten har i verket, og hvem teksten henvender seg til. Ofte er det til og med uklart hvem som har skrevet den. Vi vet selvfølgelig at Søren Aabye Kierkegaard, som levde mellom 1813 og 1855, er den faktiske forfatteren, men innad i verket – i det litteraturforskeren Aage Henriksen kaller “fiksjonsvirkeligheten”<sup>1</sup> – er det stadig uklart hvem som snakker til hvem. Det er denne fiksjonsvirkeligheten jeg vil konsentrere meg om.

De forskjellige tekstene er bundet sammen av et forord der det sentrale temaet i verket introduseres: Forbindelsen mellom “det Indvortes” og “det Udvortes” – det indre og det ytre. Temaet aktualiseres umiddelbart av forordsforfatteren, utgiveren Victor Eremita, som forteller om hvordan han tilfeldigvis kom over papirene som utgjør verket i et gammelt skatoll. Han redegjør detaljert for alle grep han har vært nødt til å ta for å ferdigstille tekstene til utgivelse: Han har blant annet delt dem inn i to seksjoner da han ut ifra håndskriften har antatt at han har med to ulike forfattere å gjøre, og kalt dem for A og B. Han har altså antatt at det er en forbindelse mellom papirenes indre og ytre. Victor har bestemt tittelen “Enten–Eller”, som blir en oppfordring til leseren om å velge side – A eller B. Samtidig ber han leseren om å glemme tittelen hvis hun finner den forstyrrende. Han har nemlig vært inne på tanken om at papirene er skrevet av samme person. Slik avslører han verket som konstruksjon, og inviterer leseren til å delta i en *ny*konstruksjon av det. Han faktisk *tvinger* leseren til å skape sin egen forståelse da han selv river ned den konstruksjonen han har bygd opp.

Filosof, teolog og litteraturviter har imidlertid siden verket kom ut, jobbet iherdig for å sy det sammen igjen. De fleste har i det man må kalle forsøk på *re*konstruksjon, tatt utgangspunkt i andre bind, det vil si Bs papirer. Victor hevder at Bs tekster er brev skrevet til

---

<sup>1</sup> Henriksen bruker begrepet “fiktionsvirkelighed” om Johannes forførerens virkelighetsgjengivelse slik den kommer frem i “Forførerens Dagbog” i første bind. Henriksen skriver at for å forstå referansen til den såkalte virkeligheten, er det nødvendig å undersøke “dagbogens fiktionsvirkelighed, så at sige dens fiktive kildeværdi” (Henriksen 1969: 77). Jeg mener det er et begrep det er hensiktsmessig å bruke om verkets generelle holdning til det virkelige (og som dermed peker *innover* i fiksjonen, snarere enn ut av verket på den empiriske virkeligheten).

forfatteren av første bind, og at de er av etisk innhold. Dette, og senere påstander fra Kierkegaards hånd, har ført til at B er blitt definert som selve etikeren, mens A er bedre kjent som estetiker. Det er lett å glemme at forfatterne selv ikke proklamerer en slik identitet – det viser at en analyse av teksten som handling, også må holde et våkent øye med tekstens retorikk. Forskere som mener de har funnet svaret på verkets spørsmål i andre bind, hevder at verkets funksjon er en avvisning av den estetiske livsanskuelsen til fordel for den etiske.<sup>2</sup> Det er derfor ikke snakk om et valg mellom to likeverdige livsanskuelser slik Victor legger opp til: Ved å ha en bevisst refleksjon om valget, vil man alltid velge det etiske (derfor kaller Shannon W. Sullivan sin avhandling om *Enten–Eller* for “Neither/Nor”, 1996). *Enten–Eller* har dannet grunnlaget for den såkalte stadielæren,<sup>3</sup> hvor man anser livsanskuelsene som del av en utvikling mot en høyere dannelses: Over det estetiske finnes det etiske, og helt øverst i det intellektuelle hierarkiet finnes det religiøse som så vidt er antydning til sist i andre bind.

Stadielæren baserer seg på en instrumentell forståelse av verket som handling: Verkets forfatter hadde en bestemt mening, det vil si en identifiserbar intensjon som det er leserens oppgave å avdekke.<sup>4</sup> Kierkegaard var heller ikke beskjedent med å avsløre sin angivelige hensikt med verket: I *Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed*, utgitt posthumt i 1859, hevder han at han i *Enten–Eller*, og i de øvrige pseudonyme verkene, var tvunget til å kommunisere indirekte – estetikerens papirer var nødvendig som en måte å lede leseren mot det religiøse.<sup>5</sup>

Men forordets karakter av å bygge opp fiksjonen *samtidig* som den rives ned, gjentas i både As og Bs papirer. Mens litteraturforskeren F. J. Billeskov Jansen (1951) i andre bind finner uttrykk for en klar, sammenhengende livsanskuelse, vil jeg mene at hans livsanskuelse også brytes innvendig ned. Siden 1980-tallet har det i Kierkegaard-forskningen vært flere som har opponert mot en stadieteoretisk forståelse av verket (Garff 1995, Tøjner 1995, Poole

---

<sup>2</sup> For eksempel Brandes 1877, Sløk 1978, Connell 1985.

<sup>3</sup> Stadielæren har sitt utgangspunkt i *Stadier paa Livets Vei* (1845) og *Afsluttende Uvidenskabelig Efterskrift* (1849) der Kierkegaard også refererer til *Enten–Eller*. I disse verkene forbindes A med det estetiske stadium, og B med det etiske stadium. Begrepet “stadielæren” opptrer imidlertid ikke i noen av Kierkegaards tekster.

<sup>4</sup> Det er flere som trekker frem at de vil lese Kierkegaards tekster som litterære fremfor filosofiske verk, og at det vil åpne for et perspektiv på Kierkegaards språk, stil og kommunikasjonsmetode som tidligere har vært underkjent, for eksempel Billeskov Jansen 1951, Henriksen 1969, og Mackey 1971. Men disse opponerer ikke nødvendigvis mot stadielæren; Billeskov Jansens syn er helt klart i tråd med denne (i likhet med Brandes som også uttrykte en interesse for det litterære ved Kierkegaards tekster). Fremfor et skille mellom et filosofisk og et litterært perspektiv i Kierkegaard-forskningen, vil jeg si at vesentlige skillet går mellom de som er tro mot stadielæren, og de som bryter med denne.

<sup>5</sup> Følgende sitat fra filosofen George Connell er illustrerende for synet på den helhetlige strategien i forfatterskapet: “Throughout his life as a thinker and a writer, [Kierkegaard] seeks to express his conviction that selfhood and unity are essentially interrelated and to make use of this principle as a tool in his ‘authentic anthropological contemplation’ to bring enlightenment to the human condition” (Connell 1985: 15).



2004).<sup>6</sup> Disse tolkningene er ikke sjeldent inspirert av dekonstruksjonen som – kort sagt – stiller spørsmål ved om det er mulig å avdekke intensjonen med en språklig ytring. Verket som handling må derfor forstås på en annen måte enn i stadielæren: Det presenterer ikke to klart definerte kategorier for leseren som hun så skal velge mellom, det vil si en respons på verket i etterkant av lesningen, men trekker leseren med inn i definisjonen av kategoriene, og dermed inn i verket.<sup>7</sup> Jeg ser mitt prosjekt i forlengelse av en slik dekonstruktiv tilnærming til *Enten–Eller*.

### 1.1 Teoretisk utgangspunkt: Talehandlingsteori

Begrepet “det performative”<sup>8</sup> dukker ofte opp i analyser av Kierkegaards tekster: Det brukes vanligvis da om en *bevissthet* i teksten om dens konstruksjon, det vil si dens fiksjonsstatus. Med ulike metarefleksive grep vises konstruksjonen frem, og teksten peker stadig mot seg selv. Det nevnes gjerne sammen med speilmetaforen – Tøjner hevder at hos Kierkegaard er “spejlet [...] demonstrativt synligt” (Tøjner 1995: 11). Det performative i tilknytning til *Enten–Eller* settes særlig i forbindelse med forfatteren av første bind, A. Han viser ikke bare frem tekstenes konstruksjon, men også sin egen konstruksjon: Han tror ikke det er mulig å gi et presist uttrykk for sitt indre, og idealiserer derfor maskespillet. Denne forståelsen av det performative har nær forbindelse med begrepene “performance” og “performativitet” (en samlebetegnelse for det som har med det performative å gjøre), som er viktig i arbeidene til filosofen Judith Butler på 1990- og 2000-tallet. En tekst er en slags performance – et rollespill – der forbindelsen mellom dens indre og ytre stadig brytes ned.

Substantivet “et performativ” refererer (i utgangspunktet) til noe ganske annet enn en slik fiksjonsbevissthet: Filosofen John L. Austin brukte det om en språklige ytring –en *talehandling* – som forsøker å utrette noe (i motsetning til å beskrive noe), for eksempel et påbud eller et løfte. B har et slikt utgangspunkt for sine brev: Han vil overtale A til å endre sin livsanskuelse. Stadielæren har oppfattet *Enten–Eller* som et performativ, det vil si som et

---

<sup>6</sup> Roger Poole, professor i filosofi, hevder at “no work of Kierkegaard’s has suffered more from the reading of custom and convention than *Either–Or*” (Poole 2004: 43). Dekonstruktive tolkninger er således brudd på en lang tolkningstradisjon. Jeg vil imidlertid ikke avvise enhver tolkning av *Enten–Eller* som tar utgangspunkt i stadielæren. Flere av disse har interessante refleksjoner rundt den eksistensielle tematikken (for eksempel Brandes 1877) som er essensiell i min lesning.

<sup>7</sup> Litteraturviteren Poul Erik Tøjner skriver at “Kierkegaard skelnede selv mellem et anliggendes ‘hvad’ og dets ‘hvorledes’”. Han var overalt tilbøjelig til at mene, at det hos ham gjaldt ‘hvorledes’ fremfor ‘hvad’ ” (Tøjner 1995: 9). Tøjner hevder videre at det er ikke mange som har rettet blikket mot dette kierkegaardske “hvorledes”.

<sup>8</sup> Begrepet opptrer for eksempel hyppig i Joakim Garffs avhandling “*Den søvnløse*” – *Kierkegaard læst æstetisk/biografisk*, som er et referanseverk innen sekundærlitteraturen, og som jeg stadig vil gå i dialog med. I innledningen skriver han: “Betydning er ikke noget en bog *har*, men noget den *får*. Og det fra læsning til læsning” (Garff 1995: 9).

påbud om å velge. I *How to Do Things with Words* (1962) hevder Austin at forutsetningen for at performativ kan karakteriseres som vellykket, er at det er oppriktig ment, og dermed utelukkes fiksjonen fra Austins definisjon. Det er nødvendig å kunne identifisere utsigerens intensjon, og stille ham til ansvar for denne.

Umiddelbart kan det se ut til at vi har med to fundamentalt forskjellige forståelser av det performative å gjøre. Austin problematiserer imidlertid om det er mulig å identifisere intensjonen med en talehandling. Et påbud kan forandre noe – men ikke nødvendigvis slik som utsigeren hadde tenkt. Butlers performativitetsteori bygger på Austins diskusjon om performativet, men går lengre i problematiseringen av forbindelsen mellom talehandlingen og intensjonen. Der Austin drøfter talehandlinger i dagligspråket, og utelukker det som for eksempel skjer på en teaterscene, mener Butler at dette skillet ikke er mulig å opprettholde. Hun ser på språket som en kontinuerlig produksjon av talehandlinger som kan ha både positive og negative effekter på mottakeren, og der utsigerens kontroll over effekten er begrenset.

Diskusjonen om det performative (i betydning “det handlingsmessige”) ved språk og identitet danner bakgrunnen for min undersøkelse av *Enten–Eller*. Med dette håper jeg (indirekte) å kommentere noen velkjente kierkegaardske begreper, som *ansvar*, *skyld*, *tro* og *forførelse*. Jeg har valgt i oppgavens tittel å kalle den teoretiske bakgrunnen for talehandlingsteori. I dette inkluderer jeg også Butlers performativitetsbegrep som jeg særlig vil se i forbindelse med konkrete talehandlinger. Jeg har også funnet nytte og inspirasjon i litteraturforskeren Joseph Hillis Millers analyser av talehandlinger i Henry James’ romaner, i tillegg til hans klargjørende (og kompliserende) bidrag til den teoretiske diskusjonen. Han er, i likhet med Butler, knyttet til dekonstruksjonens perspektiv på talehandlinger og litteratur.

## 1.2 Undersøkelsens innhold og sentrale tese

Det foregår en dialog med leseren i *Enten–Eller* som er helt eksplisitt i forordet.<sup>9</sup> Denne dialogen speiles imidlertid også innad i verket. Jeg vil hevde at verket kan leses som en dramatisert dialog – en iscenesettelse av talehandlinger. Jeg sammenligner dermed skriften med tale, og mener det er grunnlag i teksten for dette. I forordet trekker Victor frem betydningen av stemmen i teksten. Denne stemmen knytter leseren til et ansikt, og slik blir

---

<sup>9</sup> Det er skrevet mye om den spesielle formen for kommunikasjon og dialog i Kierkegaards tekster, for eksempel Lars Bejersholms “*Meddelelsens Dialektik*” (1962) og Roger Pooles *Kierkegaard: The Indirect Communication* (1993). Jeg har ikke mulighet til å gå inn i noen diskusjon med disse arbeidene, men ser mitt prosjekt i forlengelse av interessen for Kierkegaards indirekte meddelelsesform (avsnitt 2.3.2).

forfatteren av teksten levende for ham; innlevelsen skaper et inntrykk av en fysisk tilstedeværelse av forfatteren<sup>10</sup> i teksten. Det er imidlertid et viktig poeng at dette forblir et *inntrykk* – hvis Victor hadde møtt forfatterne, ville det ha forstyrret hans subjektive erfaring. Det er derfor den indre talen – dialogen slik den oppleves for leseren – som er avgjørende for erkjennelsesprosessen. På denne måten vektlegges faktisk det særegne ved skriften som skiller den fra muntlig kommunikasjon.

De to forfatterne forsøker å skape et bestemt bilde, eller portrett<sup>11</sup>, av seg selv i tekstene – de gir et løfte om hvem de er. Det er ikke vanskelig å forstå at det har blitt en tradisjon for å avgjøre hvem av dem som har rett – Victor legger i forordet opp til at A og B legger inn hver sine bud (det vil si eksistensielle verdier) i potten der det er opp til leseren å avgjøre hvilket som har høyest verdi. Tekstens rom minner om en rettssal der karakteren veksler mellom å anklage og forsvare. A og B fremstår umiddelbart som motsetninger – estetiker og etiker – hvilket er et inntrykk Victor er med på å forsterke i forordet. Begge to konstruerer sitt selvportrett ut ifra de samme “parametrene” der en av de viktigste er hvordan de forholder seg til kvinnen: A idealiserer forføringen som ser kvinnen som et objekt han kan leke seg med og forføre, uten noen som helst forpliktelser. Forføringen konstruerer skjønne tablåer, og unngår helst et tidsperspektiv da han ikke vil ta konsekvenser av sine (tale)handlinger. For B er ekteskapsløftet hellig, og kan ikke brytes. Han definerer seg selv innenfor et narrativ<sup>12</sup>, og i motsetning til A insisterer han på konsekvensene. De har også grunnleggende forskjellige syn på skriften: A ser tekstene sine som estetiske, fiktive eksperimenter, mens B anser sine brev som en direkte gjenspeiling av virkeligheten. Ulike holdninger til språket, det vil si syn på hvor forpliktende en talehandling er, skaper tilsynelatende en stor avstand mellom dem.

Gjennom tekstene brytes imidlertid de to ulike portrettene opp. A klarer ikke å holde på sin estetiserende distanse til kvinnen, og tvinges til en etisk bevissthet. B stiller på sin side premissene for ekteskapsløftet i tvil: Hvordan kan man vite den andres intensjon? Den intense brevskrivningen har isolert ham, og han er ikke lenger overbevist om at språket kan være et avtrykk av hans sosiale identitet. Dermed bryter både A og B løftet om en bestemt identitet de

---

<sup>10</sup> Når jeg refererer til forfatteren utover i undersøkelsen, mener jeg forfatteren som en litterær karakter i teksten, og ikke Søren Kierkegaard. Det hender jeg refererer til andre verk av Kierkegaard, men det er i så fall for å belyse noe ved *Enten–Eller*, og ikke som uttrykk for en forfatterintensjon.

<sup>11</sup> “Portrett” kommer fra latin *portrahere* som betyr å fremheve. Kilde:

<<http://www.denstoredanske.dk/Special:Opslag?opslag=portrætt>>, lesedato: 31.10.11.

<sup>12</sup> I og med at B konstruerer sin identitet i et narrativ, er det kanskje ikke riktig å kalle det et portrett da et portrett i utgangspunktet er spatielt og ikke temporalt definert. B forsøker imidlertid å samle historien i et bilde – ideelt sett så skal historien kunne gripes på et øyeblikk.

har gitt leseren – og seg selv. Dette bruddet forbindes med en slags forbrytelse; de uttrykker begge en skyld for at de ikke kan stå inne for løftet.

Min sentrale tese er at selvbildet brytes ned i dialogen med den andre.<sup>13</sup> B lar seg påvirke av As estetikk – jeg vil si at han faktisk blir *forført* av sin venns livsanskuelse. I *Le Plaisir du Texte*<sup>14</sup> diskuterer forfatteren og litteraturforskeren Roland Barthes hvordan litteraturen kan være en form for forførelse – gleden (*la jouissance*) over språket kan ha en kraft til å forandre leseren. Flere har hevdet at A isolerer seg med sitt maskespill – han er ikke i stand til å inngå varige relasjoner. Teksten er imidlertid et rom for dialog, og selv om han ikke refereres til direkte, er As venn – B – til stede i hans tekster. *Enten–Eller* utfordrer den monologiske og autoritære talen – både A og B bryter ut av narsissismen<sup>15</sup> ved å gå i dialog. Jeg hevder at det oppstår et følelsesmessig bånd mellom dem som får dem til å søke etter en *dypere* form for intensjon som ikke kan forstås instrumentelt som grunnlag for en bestemt handling. Man kan si at den livsanskuelsen de i utgangspunktet har, utvides til noe betydelig mer komplekst. Dette er et eksistensielt prosjekt med etiske implikasjoner som går utover den mer spesifikke kategorien “etiker” som er tillagt B. I stedet for en forbrytelse vil jeg karakterisere løftebruddet som en etisk handling.

Både As og Bs tekster oppjonerer mot en instrumentell forståelse av handling, hvilket kommer frem i deres ulike former for harselas med den såkalte spissborgeren.<sup>16</sup> En spissborger handler i tråd med samfunnets normer, uten å reflektere over verdien av normene. A og B søker etter en større mening i tilværelsen som ikke enkelt kan defineres. Det må imidlertid ikke forveksles med en søken etter “det autentiske”, som er et begrep som ofte opptrer i stadieteoretiske tolkninger. “Det autentiske” indikerer at det er noe stabilt sant og opprinnelig ved subjektet som det er mulig å gripe. Jeg vil hevde at As og Bs søken heller har

---

<sup>13</sup> “Den andre” er et sentralt begrep i G. W. F. Hegels filosofi, og er en viktig bakgrunn for problematikken i *Enten–Eller*. I *Wissenschaft der Logik* hevder Hegel at individets selvbevissthet avhenger av en anerkjennelse av den andre hvilket ofte kan innebære en kamp om innflytelse (han opererer med begrepene herre og slave). Kierkegaard regnes ofte som en opponent til Hegels forståelse av den andre da han i større grad legger vekt på individets autonomi (hvilket kommer frem i det kjente sitatet “Sandheden er Subjektiviteten” fra *Afsluttende Uvidenskabelig Efterskrift*, SKS 7:173). En sentral motivasjon for dette prosjektet har vært å løfte frem det dialogiske ved *Enten–Eller*, og studere relasjonen mellom A og B. Jeg mener imidlertid ikke at det dialogiske perspektivet bryter med subjektiviteten da jeg tolker dialogen som en indre erfaring.

<sup>14</sup> Jeg vil bruke den engelske oversettelsen *The Pleasure of the Text* (1987). Jeg kommer imidlertid til å referere til de franske uttrykkene. En drøfting av de franske uttrykkene står i introduksjonen til den engelske utgaven.

<sup>15</sup> Begrepet narsissisme kommer fra Sigmund Freuds psykologi, første gang presentert i artikkelen “Zur Einführung des Narzissmus” i 1914. Freuds beskrivelse av denne psykiske tilstanden tar utgangspunkt i den greske myten om Narcissus slik den presenteres i Ovids *Metamorphoses* (eng. oversettelse) bok 3: Narcissus forelsker seg i sitt eget speilbilde i vannet, og dør som en følge av isolasjonen. Narsissisme er dermed en form for destruktiv forelskelse i seg selv. Jeg vil bruke begrepet om karakterer i en fiksjon, og vender det dermed tilbake til sitt litterære utgangspunkt (hvilket ikke kan sies å være noe radikalt nytt da det ofte opptrer i litterære analyser).

<sup>16</sup> Spissborgeren refereres ofte til i Kierkegaard-litteraturen som eksempel på et ureflektert individ.

karakter av å være en drift mot det fremmede – det er nesten så de begge tvinges mot det stadig mer komplekse. De har begge et sterkt erkjennelsesbegjær de forsøker å tilfredsstille gjennom skriften, og det som skulle være en selvreddegjørelse, er blitt til en kritisk selvundersøkelse. De mister seg selv i møtet med den andre, hvilket er en emosjonelt opprørende erfaring. Dette selvtapet kan imidlertid være grunnlag for nye konstruksjoner.

### 1.3 Metode og struktur

Da *Enten–Eller* er et omfattende verk (764 sider i utgaven jeg benytter<sup>17</sup>), har jeg ikke anledning til å nærlese hele verket. Jeg vil imidlertid fokusere på enkelte partier som er særlig relevante for min tese. Samtidig har det vært en viktig målsetning for meg å forsøke å si noe om hva verket i sin helhet gjør. Det vil derfor være en hermeneutisk vekselvirkning i analysen mellom del og helhet der jeg i analysen av én del, også vil kunne trekke inn andre deler av verket.

De to analysene av As og Bs tekster utgjør den største og mest sentrale delen av oppgaven. Jeg vil begynne begge analysene med å forsøke å definere det ytre bildet A og B lager av seg selv. Men ganske raskt vil perspektivet flyttes fra det ytre til det indre, det vil si mot løftebruddet der dialogen begynner. Det innebærer at jeg først leser *med* (den impliserte) forfatterens intensjon, og deretter *mot* dennes intensjon.<sup>18</sup> En slik lese måte er imidlertid i tråd med tekstens intensjon – jeg vil mene at teksten åpner for en slik lesning. Denne metoden har likhetstrekk med det litteraturforskeren Atle Kittang beskriver som den symptomale lese måten (Kittang 1975). Eivind Tjønneland, professor i nordisk litteratur, tar i sin avhandling om Kierkegaards *Om Begrebet Ironi* også utgangspunkt i denne: “I stedet for forfatterintensjon, er det mer hensiktsmessig innenfor en symptomallesning å operere med et begrep om *tekstens intensjon*” (Tjønneland 2000: 3).<sup>19</sup> Kittang beskriver tekstintensjonen som kompleks og potensielt motsetningsfylt der leseren får en viktig funksjon.

Hovedanalysen rammes inn av analyser av det jeg leser som to såkalte terskeltekster. Victor Eremitas forord befinner seg på terskelen *inn* i verket: Han rigger til scenen for de to forfatterne. Den siste teksten i andre bind, “Ultimatum”, er skrevet av en venn av B, som er

---

<sup>17</sup> Jeg benytter den nyeste tekstkritiske utgaven i *Søren Kierkegaards samlede skrifter* (SKS). Jeg har også hatt stor nytte av kommentarressursene på nett: <<http://www.sks.dk>>

<sup>18</sup> Selv om jeg også vil stille spørsmål ved om løftebruddet egentlig er ubevisst i As tilfelle.

<sup>19</sup> Tjønneland vil imidlertid skille mellom den symptomale lese måten og en dekonstruktiv tilnærming. Kittangs artikkel er fra 1975, og dermed før dekonstruksjonen ble etablert som litteraturkritisk metode. Da denne undersøkelsen i stor grad baserer seg på Judith Butlers fortolkning av talehandlingsteorien, som er forankret i dekonstruksjonen, vil min forståelse av tekstintensjon ikke være mulig – og heller ikke ønskelig – å skille fra en dekonstruktiv tilnærming.

prest. Den hører dermed egentlig til Bs tekster, men jeg mener den kan leses som en tekst på terskelen *ut* av verket. Her drives stemmene ut igjen –scenelysene slukkes, og dialektikken mellom det estetiske og det etiske overlates til leseren.

## 2.0 Performance, performativ og performativitet – en diskusjon rundt sentrale begreper

*Naar jeg betragter et Kunstværk og gjennemtrænger dets Tanke med min Tanke, saa er det egentlig i mig at Bevægelsen foregaaer, ikke i Kunstværket. – B i Enten–Eller (3: 260).<sup>20</sup>*

Jeg vil i det følgende kapitlet diskutere den teoretiske bakgrunnen for å lese litteratur som en form for handling. Jeg vil begynne med å drøfte J. L. Austins talehandlingsteori, og hans skille mellom performativer og konstativer samt hans drøfting av forutsetninger for et vellykket performativ. Austin utelukker litteratur fra sin definisjon av performativer da litteraturen ikke forsøker å utrette noe i og med at den er fiksjon, og dermed “useriøs”. Senere dekonstruktive fortolkninger av talehandlingsteorien innlemmer litteratur, og viser hvordan Austins teori faktisk åpner for fiksjonen. Jeg vil legge vekt på Austins diskusjon om ekteskapsløftet da det spiller en viktig rolle i min analyse av *Enten–Eller*, og hans stadige tilbakevending til juridisk diskurs. Til sist i kapitlet vil jeg si litt generelt om Kierkegaards særegne litterære stil som man kan kalle en slags skriftlig performance. Dialogen er særlig viktig, både den som foregår mellom karakterene, og verkets dialog med leseren.

### 2.1 Talehandlingsteori

#### 2.1.1 J. L. Austins talehandlingsteori

J. L. Austins forelesningsrekke *How to do things with words*, utgitt i bokform i 1962, er viktig innen den såkalte språkpragmatikken, og har siden vært gjenstand for en (stadig) økende interesse hva gjelder filosofiske spørsmål om språk og identitet. Hans begrep om *performative utterances* (performativer<sup>21</sup>) har dannet grunnlaget for en bevissthet om språk som handling (Austin 1975: 6). Denne språkfilosofien betegnes som *speech act theory*, hvilket på skandinaviske språk ofte oversettes med “språkhandlingsteori”, men dens egentlige, mer spesifikke betydning er “talehandlingsteori”.<sup>22</sup> Han bruker hovedsakelig eksempler fra dagligtalen, og dens videre betydning er utviklet av senere teoretikere. J. Hillis Miller omtaler hans teori som *revolutionary* (Hillis Miller 2001: 14) da et slikt perspektiv på språk

---

<sup>20</sup> Når jeg siterer fra de to bindene av *Enten–Eller*, skriver jeg utelukkende nummeret på bindet i SKS-serien før sidetallet.

<sup>21</sup> *How to...* er ikke oversatt til norsk, men til dansk med tittelen *Ord der virker* (1997). De norske uttrykkene tar dermed utgangspunkt i den danske oversettelsen, uten at jeg eksplisitt refererer til denne.

<sup>22</sup> Når man refererer til skrift og ikke tale, er det i og for seg naturlig å snakke om språkhandling fremfor talehandling. Jeg vil imidlertid holde meg til begrepet “talehandling” da det dialogiske i teksten er essensielt for mitt prosjekt.

som en form for handling representerte noe radikalt nytt. Dette understreker Austin også selv i det første forelesningsnotatet der han hevder at man frem til da hovedsakelig har sett på språk som en beskrivelse av verden.<sup>23</sup>

Han skiller tidlig i forelesningsrekken performativer fra *constative utterances* (konstativer) som er beskrivelse av saksforhold, og dermed ikke en form for handling (Austin 1975: 3). Et eksempel på et konstativ er “Dronningen i Norge heter Sonja” hvilket er en konstatering av fakta. Hadde jeg i stedet puttet inn navnet “Ragnhild”, måtte det sies å være feil, så dermed vurderes konstativer ut ifra sannhetsgehalt. Austins paradeeksempel på et performativ er ekteskapsløftet, som på norsk består av den korte ytringen “ja”. En slik ytring har til formål å forandre noe i verden, i dette tilfellet noens sivilstatus. Performativer kan ikke som konstativer vurderes ut ifra om de er sanne eller falske, men ut ifra hvorvidt de er *felicitous* eller *infelicitous* (vellykkede eller mislykkede) (Austin 1975: 22).

Det å si noe er i seg selv en handling, uavhengig av om det er et performativ eller konstativ. Dette kaller Austin for *the locutionary act* (lokusjonær handling) det vil si ytringen av lyder, og Austin knytter denne til meningsdimensjonen av språket. Det er referansen til en bestemt kontekst – *the illocutionary act* (illokusjonær handling) – som gjør at ytringen eventuelt kan karakteriseres som et performativ (Austin 1975: 98). Enkelte verb, som for eksempel “å advare” eller “å love”, har en *force* (kraft) som gjør dem til performativer (Austin 1975: 100).

Utover i forelesningsrekken problematiserer imidlertid Austin skillet mellom performativer og konstativer. Et performativ har vanligvis en bestemt grammatisk form – “the first person singular present indicative active” (Austin 1975: 5). Det er én person som utfører talehandlingen, og som dermed kan sies å være ansvarlig for dens gjennomføring, og verbformen må være i presens for at handlingen skal gjennomføres (med verbet i fortidsform blir ytringen et konstativ i stedet). Men skillet blir stadig mer komplisert ved at han trekker inn flere eksempler som ikke er slike eksplisitte performativer, men *implisitte*. Den enkle ytringen “Torden” kan for eksempel under bestemte omstendigheter være et performativ (i form av en advarsel). Konteksten er avgjørende for å kategorisere en ytring: “We must consider the total situation in which the utterance is issued – the total speech-act – if we are to see the parallel between statements and performative utterances, and how each can go wrong” (Austin 1975: 52). Ved å trekke inn en rekke eksempler fra dagligspråket, viser Austin hvor

---

<sup>23</sup> Han skriver følgende: “It was for too long the assumption of philosophers that the business of a ‘statement’ can only be to ‘describe’ some state of affairs, or to ‘state some fact’, which it must do either truly or falsely” (Austin 1975: 1).



vanskelig det er å skille mellom performativer og konstativer.

Austin diskuterer videre hva som skal til for at et performativ kan karakteriseres som vellykket. Det forutsetter for eksempel bestemte konstativer: “For a certain performative utterance to be happy, certain statements have *to be true*” (Austin 1975: 45). Det kommer tydelig frem for eksempel ved ekteskapsløftet der en forutsetning for at det skal tre i kraft, er at bruden eller brudgommen ikke allerede er gift. Austin mener det er galt å snakke om et “falskt” løfte – et løfte kan bare være tomt (*void*), og handlingen er mislykket dersom bestemte kriterier ikke oppfylles (Austin 1975: 11). I utgangspunktet definerer Austin et vellykket performativ med svært instrumentelle termer. *Void* betyr ikke bare “tom”, men også “ugyldig” – *void currency* er ugyldig valuta.

Det blir imidlertid mer komplisert å avgjøre om et performativ er vellykket når man retter fokuset mot utsigerens intensjon. For at et performativ skal kunne anses som vellykket, må man mene det seriøst, hevder Austin: “I must not be joking, for example, or writing a poem” (Austin 1975: 9). Men hvordan kan man vite at utsigeren av performativet mener det oppriktig? Austin kaller løgneren for en utnyttelse (*abuse*) av performativet, men sier samtidig at det er vanskelig å legge intensjonen til grunn for en definisjon (Austin 1975: 15). Ved ekteskapsløftet har egentlig ikke intensjonen noen betydning: Så lenge brudeparet sier ja til hverandre, i nærvær av vitner, blir de gift selv om en av dem egentlig ikke ønsker det. I sin diskusjon om Austin i *Speech Acts in Literature* skriver Hillis Miller at “the smooth working of society, of ‘law and order’, depends, it can be argued, on ignoring whatever goes on secretly in people’s hearts and holding them to the rule that says our word is our bond” (Hillis Miller 2001: 31). Det at ytringen er bindende, er et faktum når den utsies i bestemte juridiske sammenhenger. Spørsmålet om intensjon blir imidlertid viktigere, og vanskeligere, når performativer utsies i det private rom: Intensjonen er ofte det eneste mottakeren av performativet har å forholde seg til da det ikke eksisterer konvensjoner (det vil si et ytre) som kan bekrefte at det er gyldig. Samtidig er intensjonen, for eksempel om å holde et løfte, ingen garanti for at det faktisk holdes; *evnen* samsvarer ikke nødvendigvis med *viljen*.

Hvorvidt performativet er vellykket, avhenger ikke bare av intensjonen, men også av tolkningen. Ytringen “jeg advarer deg mot å gifte deg med ham” sier ingenting om mottakeren lar seg overbevise av den illokusjonære handlingen. Enkelte verb, som for eksempel “å overbevise”, sier imidlertid noe om effekten av handlingen. En ytring med et slikt verb kaller Austin for a *perlocutionary act* (perlokusjonær handling) “which is *the achieving of certain effects by saying something*” (Austin 1975: 121). Austin understreker at den illokusjonære handlingen ikke sier noe om effekten. Han forsøker slik å rette fokuset mot

selve talehandlingen, som er “doing *in* saying something” (Austin 1975: 122, min kursivering). Men spørsmålet om tolkning er alltid grunnleggende; den illokusjonære handlingen kan gi en effekt i virkeligheten som ikke var intendert.

Austin bruker stadig eksempler fra jusen: Lover er konstative, i den forstand at de beskriver prosedyrer i samfunnet og objektivt strafferettslige konsekvenser av overtredelser. Domsavgjørelser er imidlertid performative; dommerens ord er bindende, og dommerklubben er en markering av talehandlingen. Slik opererer jusen med et tydelig skille mellom først konstativer, og deretter performativer. Men siden performativet er avhengig av tolkning – først av loven, og deretter den konkrete saken som i stor grad er basert på individuelle vitneforklaringer, kan heller ikke denne sies å være nøytral.

### 2.1.2 Jacques Derridas dekonstruksjon av Austins teori

I artikkelen “Signature Event Context”, første gang publisert i 1972, kritiserer filosofen Jacques Derrida Austin for å basere seg for mye på forestillingen om en intensjon bak en talehandling. Hillis Miller skriver følgende om Derridas kritikk:

Austin's concept of the felicitous performative is closely tied to the presupposition of the self-conscious 'I', the male ego capable of speaking words like 'I promise' or 'I bet' or 'I declare' in full possession of his senses and with sincere intentions [...]. A Freudian notion of the unconscious would pretty well blow Austin's theories out of the water, as Derrida observes. (Hillis Miller 2001: 28, 29)

Det ligger til grunn en viss rigiditet i Austins teori: Han snakker primært om formelle kontekster der det er forventet at språkbrukerne tilpasser seg konvensjonene (noe de slett ikke alltid gjør). I etterordet til *Limited Inc*, som også inneholder artikkelen “Signature Event Context”, skriver Derrida (eng. oversettelse): “Laws, symbolic inventions, or conventions [...] entail something of the fictional” (Derrida 1990: 134). Konsekvensen av et slikt syn på juridisk diskurs er at konstativer egentlig er performativer da det å beskrive noe i verden, også er å gjøre noe med den. Språket er aldri nøytralt, men skaper bestemte perspektiver.<sup>24</sup> Slik anlegger Derrida et politisk og etisk perspektiv på teorien om språkhandlinger.

---

<sup>24</sup>Filosofen John R. Searle tar i “Reiterating the Differences: A Reply to Derrida” (1977) Austins talehandlingsteori i forsvar, og forsøker å tydeliggjøre skillet mellom performativer og konstativer (Lingvisten Émile Benveniste insisterer også på et skarpt skille i *Problèmes de linguistique générale* fra 1966). Searle hevder at han viderefører det arbeidet Austin ikke rakk å fullføre da han døde kort tid etter forelesningsrekken. Searle forsøker å løse opp de problemene ved skillet Austin stadig kretser rundt, og overser dermed at problemene utgjør en vesentlig del av teorien. Man kan derfor si at det har blitt etablert to skoler innen talehandlingsteori: Den litterære og dekonstruktive med blant andre Derrida, Butler og Hillis Miller på den ene siden, og den lingvistisk-systematiske med Searle og Benveniste på den andre. Jeg kommer ikke til å referere noe til denne “andre” siden da denne primært snakker om lingvistik, og ikke litteratur.

Samtidig som Hillis Miller kan kritisere Austin av samme grunner som Derrida, påpeker han at Austin selv problematiserer, ja, nærmest undergraver, sin egen teori. Han bruker mer tid på å drøfte mislykkede fremfor vellykkede performativer. Derrida avviser heller ikke begrepet om det performative, tvert imot: Det danner grunnlaget for flere av hans senere essays. Men der Austin forsøker iherdig å etablere noen bestemte kriterier ved konteksten for å kunne erklære et performativ for vellykket, anser Derrida det som umulig. Han kritiserer Austin for egentlig å strebe etter det “rene” performativ, der konteksten ikke forstyrrer og kompliserer utførelsen av performativet (Hillis Miller 2001: 79). Men samtidig som ytringer gjentas, opptrer de alltid i nye situasjoner. Denne kombinasjonen av gjentakelse og fornyelse kaller Derrida for *itérabilité*.<sup>25</sup> Det gjelder også prosedyrer – for eksempel vil enhver ekteskapsinngåelse være en ny handling. Han hevder at Austins forståelse av det performative er en fiksjon, og slik snur han det hele på hodet: Austin ville utelate det ikke-seriøse, eller fiktive, fordi performativet avhenger av en seriøs kontekst for å tre i kraft.

I artikkelen “Performativity as Performance [...]” forsøker Hillis Miller å klargjøre forskjellene mellom Austins og Derridas forståelse av det performative. Austins performativer har i utgangspunktet ingenting med begrepet “performance” – i betydning en kunstnerisk sceneoppførelse – å gjøre. Tilskuerne vet at handlingene på scenen er fiktive; når to karakterer i stykket blir gift, blir ikke skuespillerne dermed gift. Derrida peker imidlertid på likhetstrekkene mellom en reell ekteskapsinngåelse og fremføringen av et teaterstykke: De baserer seg begge på et manuskript – under en vielse er det faktisk strengere krav til å følge manuskriptet for å kunne definere handlingen som vellykket (Hillis Miller 2007: 229). Hvis en skuespiller sier en replikk feil, vil ikke det være grunn nok til å definere hele fremføringen for “ugyldig” – kanskje man kan si at vi aksepterer det uforutsette i større grad i kunsten enn i virkeligheten. Samtidig er det ifølge Derrida ikke mulig å utelukke det “teatralske” fra virkelighetens konvensjoner, og i den diskusjonen gjør også en annen teoretiker seg gjeldende.

### **2.1.3 Judith Butler – jeget i møte med den andre**

I *Gender Trouble* fra 1990 studerer Butler kjønn som en konstruert kategori, det vil si en identitet skapt gjennom språket. Det å se på kjønn som en stabil (konstativ) kategori, det vil si noe man *er*, er en illusjon da det heller er snakk om et performativ – kjønn er noe man *gjør*.

---

<sup>25</sup> Dette er et minst like komplekst begrep som det performative, og som det ikke er rom til å drøfte her. I denne sammenhengen holder det å se hvordan Derrida kompliserer ytterligere skillet mellom konstativer og performativer.

Bildet av kvinnen blir til igjennom repetisjoner av det man oppfatter som feminint: “Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means” (Butler 2006: 185). Hennes drøfting av kjønnsroller kan brukes i analyser også av andre kategorier, og det har for eksempel fått betydning innen studiet av etnisitet. Jeg vil altså trekke veksel på det i studiet av livsanskuelser, eller filosofiske identiteter.

*Performance studies* oppsto på 1960-tallet, og er en samlebetegnelse av studiet av menneskelig oppførsel (*behaviour*) i grupper, særlig rituelle aktiviteter (*events*) (Hillis Miller 2007: 221). Feltet studerer både oppføring av teaterstykker og begivenheter man ikke definerer som kunst, som for eksempel en rettssak. Det ble til uavhengig av (men, interessant nok, nesten samtidig med) Austins talehandlingsteori. De har likevel et viktig fellestrekk: De fokuserer begge på det handlingsmessige og kommunikative ved språket. Hillis Miller omtaler Butler som “the missing link” mellom performance-begrepet og Austins performativ, og hun samler det hele i det vide og komplekse begrepet “performativitet” (Hillis Miller 2007: 222). Hun trekker teorien om talehandlinger i retning av spørsmål om opprinnelse og identitet, hvilket jeg ser på som særlig relevante i forhold til min diskusjon om selvreddegjørelse i *Enten–Eller*. Hun bruker også stadig eksempler fra skjønnlitteraturen.

Opphavet til diskusjonene rundt *Gender Trouble* er det mange har tolket som et veldig fleksiblet syn på identitet: “ ‘Performativity’, it now appears, means, among other things, the assumption that human beings have no innate selfhood or subjectivity but become what they are through more or less forced repetition of a certain role” (Hillis Miller 2007: 225). B i *Enten–Eller* kritiserer A for nettopp et slikt syn på selvet. Men det er på høy tid å modifisere og nyansere Butlers syn på identitet: Dette har hun også forsøkt selv, for eksempel i *Bodies that Matter* (1993) og i *Giving an Account of Oneself* (2005). Den største misforståelsen om *Gender Trouble* er at man tror den hevder at mennesket overhodet ikke er styrt av det biologiske, men defineres utelukkende sosialt (det man gjerne kaller for *social construction*). Butler legger i sine analyser stor vekt på det underbevisste som har med kroppens drifter å gjøre, og som konstant er med på å styre individets (tale)handlinger. Samfunnet er heller ikke en slags cocktail av muligheter individet kan leke seg med: Normer og lover regulerer kontinuerlig individets oppførsel og selvforståelse. Hennes prosjekt består i å rette fokuset mot hvordan språket former vår oppfatning av hva som er naturlig – i likhet med Derrida hevder hun at språket alltid er performativt da det skaper forestillinger om verden.

I *Giving an Account* drøfter hun nærmere etiske konsekvenser av subjektets

selvforståelse som hun mener ikke kan skilles fra relasjonen til den andre. Subjektet er grunnleggende sett sosialt definert, og skaper en oppfatning av seg selv i møte med den andre.<sup>26</sup> Det kreves hele tiden av subjektet at det står til regnskap over seg selv – *account* kan oversettes med “beretning”, “forklaring” eller “rapport”, det vil si en diskurs som er mest mulig nøytral og objektiv.<sup>27</sup> Et krav om en slik rapport skjer eksplisitt i rettssalen der både offer, anklagede og vitne skal kunne fortelle objektivt hva de så, men det kreves også implisitt hele tiden – man kan si at ideen om effektiv kommunikasjon er basert på kravet om presis “selvrapportering”.

Butler stiller imidlertid spørsmål ved om det er mulig å gi en slik rapport da det er en slags uklarhet (hun kaller det for noe *opaque*) i subjektets forståelse av hvem det er (Butler 2005: 46). Selvoppfatningen er under kontinuerlig revisjon, og forestillingen om et stabilt jeg forut for talehandlingen brytes ytterligere ned hos Butler. “I am, as it were, always other to myself, and there is no final moment in which my return to myself takes place” (Butler 2005: 27). I psykoanalysen forsøker subjektet å finne bakgrunnen for hvorfor det handler som det gjør – *an origin*, det vil si en opprinnelse (Butler 2005: 37). Men i gjenfortellingen oppstår det et brudd mellom jegets selvoppfatning og dets språkliggjøring (mellom “det indre” og “det ytre”). Subjektet kan ikke gripe én historie om seg selv, men vil hele tiden gi nye versjoner. Det får imidlertid ikke Butler til å avvise narrativets funksjon: “That there is no final or adequate narrative reconstruction of the prehistory of the speaking ‘I’ does not mean we cannot narrate it; it only means that at the moment when we narrate we become speculative philosophers or fiction writers.” (Butler 2005: 78). Narrativet blir ikke nødvendigvis logisk og sammenhengende – for eksempel modernismens fortellinger er preget av brudd og gjentatte begynnelse fremfor kontinuitet. Det å fortelle om seg selv er således ikke en konstativ ytring, det vil si en beskrivelse av saksforhold, men en performativ handling: “[...]To tell the story of oneself is already to act, since telling is a kind of action” (Butler 2005: 81).

Både Derrida og Butler legger mer vekt på mottakeren av performativet, *le tout autre* (Derrida 1992: 82), enn det Austin gjør (han antyder det imidlertid med den perlokusjonære handling). Spørsmålet om tolkning blir derfor aktualisert: Hvordan tolker for eksempel dommeren en vitneforklaring i retten? Formelle performativer som ekteskapsløftet, skal være

---

<sup>26</sup> Butler skrev sin doktoravhandling om Hegels filosofi (publisert under tittelen *Subjects of desire* i 1987), der hun diskuterer begjærets funksjon i subjektes møte med den andre. Jeg minner om hvor viktig Hegels begrep om den andre er for *Enten–Eller* (avsnitt 1.2).

<sup>27</sup> I *Psychic Life of Power* (1997) hevder hun, med bakgrunn i Friedrich Nietzsches moralbegrep og Michel Foucaults diskursteori, at subjektet blir til gjennom ytre påvirkning – selvforståelsen avhenger av kollektivet. Dette er en viktig bakgrunn for diskusjonen i *Giving an Account*.

relativt enkelt å avgjøre gyldigheten av, men hva med kjærlighetsløftet? Hvordan skal man avgjøre graden av vellykkethet i performativet “jeg elsker deg”?<sup>28</sup> Kjærlighet er et abstrakt fenomen som ikke kan vurderes ut ifra et enten–eller (slik som det er med ekteskapsløftet – enten er man gift eller ikke). Spørsmålet om intensjon blir betydelig viktigere i performativer som har med følelser å gjøre – såkalte *passion performatives*.<sup>29</sup> Mottakeren kan aldri være sikker på utsigerens intensjon (noe også Austin understreker). “That other person, in turn, has no access to my interiority and therefore no way of knowing whether I am lying or telling the truth” (Hillis Miller 2007: 232).<sup>30</sup> Samtidig er intensjonen *det eneste* mottakeren kan forholde seg til. Derrida hevder at utsigeren på denne måten får status som et vitne: Det “rapporterer” om en indre tilstand (Hillis Miller 2001: 136). Denne rapporten er umulig for mottakeren å vite om er gyldig eller ikke. Samtidig hevder Derrida at kjærligheten blir til først *i og med* talehandlingen; det er denne som skaper en bevissthet om følelsen. Ytringen gjør dermed noe med forholdet mellom avsenderen og mottakeren.

Men hvis utsigeren har en intensjon om å være oppriktig, er performativet dermed automatisk vellykket siden det uansett ikke kan vurderes ut ifra noen ytre kriterier? Butler hevder at det ikke bare er umulig for mottakeren å få en bekreftelse på intensjonen, men da subjektet aldri vil kunne ha en fullstendig oversikt over sine (mange) intensjoner, er det også umulig for utsigeren å gi en bekreftelse, uansett hvor mye den skulle ønske det. Det å kreve en slik bekreftelse kan i enkelte tilfeller bli det Butler kaller for *ethical violence* – en form for vold i etikkens navn.<sup>31</sup> Et krav om å stå til ansvar reises gjerne som en følge av en provokasjon, hvilket ofte leder til en moralsk fordømmelse. “Condemnation is very often an act that not only ‘gives up on’ the one condemned but seeks to inflict a violence upon the condemned in the name of ‘ethics’ ” (Butler 2005: 46). Hun hevder at et slikt regime av anklage og fordømmelse leder til en form for *moral narcissism*, det vil si et behov for å renvaske seg selv (Butler 2005: 103). Butler illustrerer den moralske fordømmelsen med et eksempel fra skjønnlitteraturen (Butler 2005: 46): I Franz Kafkas novelle “Das Urteil” dømmer en far sin sønn til døden ved å kommandere ham til å hoppe utfor en bro. Det er en moralsk, og ikke en juridisk dom, og dermed har den ikke status som objektiv. Likevel følger sønnen kravet som om han er tvunget av ordene. Performativet er – grotesk nok – vellykket.

---

<sup>28</sup> Derrida diskuterer ytringen “*je t’aime*” i en upublisert tekst skrevet i forbindelse med et seminar. Hillis Miller refererer fra denne med tillatelse fra forfatteren (Hillis Miller 2001: 231).

<sup>29</sup> Hillis Miller introduserer begrepet i *Speech Acts* (Hillis Miller 2001: 155), og bruker det i en analyse av et parti fra Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*.

<sup>30</sup> Hvis man gir kjærlighetsløftet uten å mene det, vil Austin si at det er et misbruk (*abuse*) av performativet.

<sup>31</sup> Talehandlinger som en form for vold (for eksempel rasistiske bemerkninger) drøfter hun i *Excitable Speech: Politics of the Performative* (1997).

I tilknytning til Butler blir det nødvendig å skille mellom begrepene moral og etikk. Moral kommer fra latin (*moralis*), og betyr det som har med sed og skikk (samfunnets normer for oppførsel) å gjøre.<sup>32</sup> Etikk er et mer omfattende og komplekst felt der man drøfter filosofiske spørsmål om hva som er til det beste for mennesket. Et etisk perspektiv innebærer også å diskutere hvorvidt normene er gode, eller om de faktisk kan være til skade for individet. Butler stiller viktige spørsmål om autoritet og ansvarsforhold: Hvis man ikke har kontroll over seg selv og sine handlinger, hvordan kan man da være i stand til å dømme andre? Hennes performativitetsteori har blitt anklaget for å være en form for moralsk nihilisme. Men hun spør: “Does the postulation of a subject who is not self-grounding, that is, whose conditions of emergence can never fully be accounted for, undermine the possibility of responsibility, and, in particular, of giving an account of oneself?” (Butler 2005: 19). Hun etterspør en ny form for etikk der vi anerkjenner “our shared, invariable, and partial blindness about ourselves” (Butler 2005: 41). Samtalen kan ideelt sett bryte med den moralske narsissismen ved å akseptere den “blindheten” overfor oss selv som alle har til felles. Jeget gir på denne måten rom for den andre, samtidig som det beholder sin suverenitet.

#### **2.1.4 Kroppens rolle i talehandlinger**

I *Le scandale du corps parlant*<sup>33</sup> (1980) analyserer Shoshana Felman, professor i fransk litteratur, Molières karakterkomedie *Don Juan* med utgangspunkt i Austins talehandlingsteori. Mens Derrida primært diskuterer språkhandlinger i skrift, diskuterer Felman talen – slik Austin også gjorde – og knytter talehandlingen til utsigerens stemme og kropp (selv om det er et skriftlig teaterstykke hun behandler). Det blir tydelig med talen at den ikke bare formidler et språklig innhold, men også ubevisste kroppslige impulser.

I likhet med Butler trekker hun inn psykoanalytisk teori om det underbevisste, og problematiserer slik det “jeg” Austins vellykkede performativ forutsetter. Kroppsspråket kan formidle noe som ikke nødvendigvis fanges opp i talens innhold, eller som til og med motsier innholdet. I et etterord til en nyutgave av Felmans analyse fra 2003 skriver Butler at kroppen “is at once the organic condition of promise making and the sure guarantor of its failure” (Butler 2003a: 119). Seksualiteten vil kunne være et annet språk, et slags motspråk, og som kan være opphav til en rekke misforståelser. Historiens mest kjente forfører, Don Juan,

---

<sup>32</sup> Kilde: < <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=moral>>, lesedato: 04.11.11.

<sup>33</sup> Jeg benytter den engelske oversettelsen *The Scandal of the Speaking Body* (2003). Den første engelske oversettelsen fra 1984 kom med en annen tittel – *The Literary Speech Act*. Jeg er enig med Butler som i etterordet til nyutgaven hevder at den direkte oversatte tittelen er bedre da kroppens rolle i talehandlingen er essensiell i Felmans analyse (Butler 2003: 113).

utnytter bruddet mellom kroppens og rasjonalitetens språk – han forsøker ikke engang å forene dem. Som Felman påpeker, har det latinske ordet for forførelse – *seducere* – det samme opphavet som ordet for adskillelse (Felman 2003: 27). Forførelsen innebærer et brudd på moralske normer, så vel som språkets referensialitet: Don Juan forfører kvinnen ved å hevde noe annet enn sin egentlige intensjon, og utnytter dermed løftets ustabile karakter.

Don Juan in fact lavishes promises right and left, and breaks them repeatedly [...] Don Juan obviously abuses the institution of promising. But what does this abuse signify about promising itself? The scandal of seduction seems to be fundamentally tied to the scandal of the broken promise. (Felman 2003: 4)

Don Juan ser på språket som “a field of enjoyment, not of knowledge” (Felman 2003: 14). Der Austin påpeker hvor vanskelig det er å avdekke ytringens referanse til virkeligheten, hevder Felman at ytringen *skaper* referansen: “the referent is itself produced by language as its own *effect*” (Felman 2003: 51). Don Juans løfter refererer verken til en fortid eller fremtid – de eksisterer bare i øyeblikket. I etterordet, som for øvrig uttrykker en begeistring for Felmans analyse, viser Butler et noe annet syn på ytringens forbindelse til virkeligheten. Det er ikke slik at ytringen opptrer i et vakuum; det forsøker å gripe inn i en (kjent) virkelighet: “The performative, understood as illocutionary, indicates reality, even transforms it, as a matter of course; it seeks to modify a situation, to have certain effects” (Butler 2003a: 122). For Austin var performativet nettopp ikke “a field of enjoyment” da det er forpliktende. Dette synet oppjonerer Don Juan imot, men samtidig er han også bundet til omgivelsenes tolkning. Jeg oppfatter det som at Butler i større grad enn Felman involverer et perspektiv på konteksten (sosiale normer) som regulerer talehandlingene.

I *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* etterlyser Eve Kosofsky Sedgwick, professor i engelsk litteratur, et fokus på rommets betydning i studiet av talehandlingene (Sedgwick 2003: 8). Alle de tidligere nevnte teoretikerne fokuserer på det temporale ved talehandlingene – Butler kretser rundt narrativets funksjon i utforskningen selv. Hvilken betydning har den romlige interaksjonen mellom to språkbrukere? Sedgwick er særlig interessert i hvordan følelser (*affects*) kommuniseres. Mens en drift søker direkte etter et bestemt objekt, er en følelse i større grad adskilt fra objektet. “Thus, one can be excited by anger, disgusted by shame, or surprised by joy” (Sedgwick 2003: 19). Følelsene er mindre instrumentelt styrt enn driftene hvilket gir en form for frihet – “freedom of affects” (ibid.). Det gjør også kommunikasjonen rundt følelser vanskelig, hvilket jeg var inne på i forbindelse med *passion performatives*. Mens driften er tidsbestemt (den forsvinner så fort den har oppnådd sitt mål), kan en følelse vare kort eller lenge: “Anger can evaporate in



seconds but can also motivate a decades-long career of revenge” (ibid.). Det kan synes som om avstanden mellom partene i en dialog blir større i et slikt perspektiv – den andre kan vise et ytre som er fundamentalt forskjellig fra det indre. Følelser kan imidlertid være et grunnlag for en utforskning, som er mer jevnbyrdig enn ved det mer instrumentelle driftsystemet. Man ser den andre i mindre grad som et objekt til tilfredsstillelse. Men det er heller ikke noe absolutt skille mellom følelser og drifter: I *Enten–Eller* mener jeg at driftene (det vil si begjæret) spiller en betydelig rolle – det er driften etter den andre som setter i gang erkjennelsesprosessen. Samtidig etableres det en *distanse* til driften som åpner for en bevissthet rundt følelser. Denne distansen opprettholdes gjennom skriften som et rom for kommunikasjon.

## 2.2 Litteratur og performativitet

Austin omtaler litteraturen som parasittær – den hermer seriøs diskurs. Hillis Miller mener imidlertid at han er litt rask i denne avvisningen.<sup>34</sup> I *Speech Acts* skriver han:

The firm exclusions of literature echo throughout *How to Do Things with Words* with stern but slightly desperate frequency. Austin is like a man who has exorcised a ghost only to find that it keeps coming back. Literature is the ghost that haunts *How to Do Things with Words*. It keeps creeping back in and vitiating the attempt to establish the conditions of a felicitous performative and so constitutes another kind of failure. (Hillis Miller 2001: 18)

Litteraturen er nyskapende, og dermed performativ i derridask forstand: Den konstruerer nye referenter. Derrida hevder da også at det er noe “spøkelsesaktig” ved litteraturen – samtidig som den speiler virkeligheten, er den noe helt annet enn denne.<sup>35</sup> Litteraturforskeren Wolfgang Iser skriver at “representation is first and foremost an act of performance, bringing forth in the mode of staging something that in itself is not given” (Iser 1993: 248). Fiksjonen kan fremstå konstativ (skildring av virkeligheten), men er også performativ da den påstår at noe finnes som egentlig bare er språklige tegn. Men utelukker det ene perspektivet det andre? Kunsthistoriker Camilla Jalving hevder i *Værk som handling* (2011), som er en undersøkelse av det performative i billedkunsten, at det oppstår en vekselvirkning mellom presentasjon og

---

<sup>34</sup> Han våger til og med å påstå at Austins verk (fra hans side var det jo heller ikke en bok, men en forelesning, det vil si en talehandling i fysisk forstand) kan leses som litteratur. Det er kanskje det forsøksvise og utprøvende (og humoristiske!) i stilen som gjør at man kan tenke på den lille boken som et litterært verk. Austin presenterer ikke sine funn som vitenskapelige, det vil si konstative, men drar leseren (egentlig tilhøreren) med inn i undersøkelsen.

<sup>35</sup> I *Spectres de Marx* (1993) diskuterer han dette i lys av scenen med spøkelset i William Shakespeares *Hamlet*.

representasjon i kunstverket.<sup>36</sup> Det ligger betydninger i tegnet som leseren går i dialog med. Likevel er verket som helhet en handling – en performance – som Iser påpeker.

### 2.2.1 Det performative på ulike nivåer

I Skandinavia har studiet av det performative i litteraturen særlig blitt knyttet til studiet av forholdet mellom teksten og den historiske forfatteren. Den danske litteraturforskeren Jon Helt Haarder har undersøkt performative strategier hos enkelte samtidsforfattere, og hvordan disse bruker andre arenaer enn den trykte boken til en iscenesettelse av seg selv.<sup>37</sup> Som nevnt i innledningen vil ikke denne analysen involvere betraktninger rundt den historiske forfatteren. Det performative kan undersøkes utelukkende *tekstinternt*, hvilket jeg i det følgende vil komme nærmere inn på.

I dialogen mellom litterære karakterer er det ikke vanskelig å finne performative ytringer: Man kan åpne en nesten hvilken som helst roman, og finne løfter, løgner, dommer og unnskyldninger. Men det performative kan også undersøkes på et nivå over karakterene – det vil si verkets (den impliserte forfatterens) kommunikasjon med leseren.

### 2.2.2 Lesehandlingen

Kommunikasjon er et vanskelig begrep i forbindelse med litteratur. Der man i dagligspråket i det minste etterstreber at ytringen skal formidle en bestemt intensjon, er litteraturen en form for språk der intensjonen er vanskelig, og kanskje heller ikke ønskelig, å identifisere; en tydelig intensjon vil man kunne si er et tegn på lav litterær kvalitet. Litteratur skaper et større rom for mottakeren av talehandlingen enn det dagligspråket gjør. Det er også Barthes' poeng i det kjente essayet “La mort de l’Auteur”, publisert for første gang i 1968, der han erklærer (polemisk) at forfatterens død, er leserens fødsel. Han hevder at det er selve språket, og ikke forfatteren, leseren møter – han sier at språket *performe* (eng. *performs*). Språket refererer ikke til en handling utenfor seg selv, men *er* selve handlingen, hvilket Austin også sier om den illokusjonære handlingen.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Denne dobbeltheten påpeker Jalving at flere forskere innen performativ teori er inne på, for eksempel teaterviteren Erika Fischer-Lichte: “Det referentielle, eller det hun kaller det semiotiske, og det performative niveau, er indbyrdes afhængige, idet de eksisterer i et vekselforhold” (Jalving 2011: 249).

<sup>37</sup> Det er for eksempel levert inn en rekke masteroppgaver ved Universitetet i Oslo de siste årene som har tatt utgangspunkt i Helt Haarders teorier (<[www.duo.uio.no](http://www.duo.uio.no)>). Min undersøkelse av det performative skiller seg altså fra disse ved ikke å drøfte den historiske forfatterens rolle. Det er imidlertid skrevet svært mye om forbindelsen mellom Kierkegaards liv og tekster, for eksempel Garffs *SAK. Søren Aabye Kierkegaard. En biografi*, som kom ut for første gang i 2000 (norsk utgave, 2002).

<sup>38</sup> Jalving minner om at Barthes så tidlig som i 1968 bruker Austins talehandlingsteori i forbindelse med litteratur (Jalving 2011: 52). Han følger det imidlertid ikke opp i noen særlig grad – han bruker det for eksempel

Språket blir aktivert av lesehandlingen, som Barthes diskuterer i *Le Plaisir du Texte*. Her hevder han at leseren dras av et begjær mot teksten. Man kan tenke seg det som et begjær etter fortellingen – det vil si innlevelsen i skjebnen til karakterene. Denne gir leseren et umiddelbart behag, og består i at man passivt tar imot teksten. Barthes interesserer seg for en annen form for begjær: “The pleasure of the text is not the pleasure of the corporeal striptease or of narrative suspense. In these cases, there is no tear, no edges” (Barthes 1987: 10). Det finnes et begjær som utløser en glede, som Barthes kaller *jouissance* (på engelsk oversatt med *bliss*): “Text of bliss: the text that imposes a state of loss, the text that discomforts (perhaps to the point of a certain boredom), unsettles the reader’s historical, cultural, psychological assumptions, the consistency of his tastes, values, memories, brings to a crisis his relation with language” (Barthes 1987: 14). Dette begjæret krever en dypere involvering i teksten, og utfordrer leserens posisjon (leseren som subjekt) – hun må bryte med seg selv. Nytelsen oppstår i møtet mellom leserens fordommer, og det uventede, absurde eller ubehagelige. I analysen av As og Bs tekster vil jeg knytte dette til et erkjennelsesbegjær som utfordrer det mer ukompliserte begjæret etter fortellingens høydepunkt. Erkjennelsesbegjæret strekker seg utover det temporale i lesesituasjonen – erkjennelsen finner sted ikke nødvendigvis umiddelbart etter at teksten er ferdiglest, men kan oppstå uventet i korte glimt. Det er knyttet til det romlige i en annen grad enn det narrative begjæret.

Barthes hevder at den dype gleden (*jouissance*) innebærer en isolasjon:

The text is never a ‘dialogue’: no risk of feint, of aggression, of blackmail, no rivalry of ideolects; the text establishes a sort of islet within the human – the common – relation, manifests the asocial nature of pleasure (only leisure is social), grants a glimpse of the scandalous truth about bliss: that it may well be, once the image-reservoir of speech is abolished, *neuter*. (Barthes 1987:16)

Mens det lette behaget, det Barthes kaller *loisir* (eng. *leisure*), enkelt kan deles med andre, er gleden som er knyttet til erkjennelsen mer introvert – Barthes hevder at den egentlig er umulig å kommunisere. Følelsen er også midlertidig da den kan bli borte like raskt som den kom til. Betyr det dermed at erkjennelsesbegjæret er egosentrisk på en slik måte at den blir narsissistisk?

Jeg vil i stedet si at det forholder seg motsatt: Underholdningen (*loisir*) som tilsynelatende er kommuniserende (i fysisk, ytre forstand), er egentlig isolerende. Den konstaterer leserens oppfatning av verden, og er på denne måten narsissistisk – nytelsen kommer av en selvbekreftelse. Erkjennelsesbegjæret gir derimot rom for at noe nytt kan

---

ikke i *Le Plaisir du Texte*. Performative og, ikke minst, *affektive* aspekter ved lesehandlingen er imidlertid bokens emne, selv om disse begrepene ikke brukes eksplisitt.

oppstå da det er en kommunikasjon mellom teksten og leseren som bryter med narsissismen. Paradokset er dermed at det foregår en dialog *inne* i leseren. Barthes vil altså ikke bruke begrepet dialog, men jeg mener det er mulig å snakke om en indre (åndelig) dialog, som jeg antyder i oppgavens tittel.<sup>39</sup>

I et nummer av tidsskriftet *Textual Practice* (2/2011) er emnet litteratur og performativitet, med særlig fokus på den affektive dimensjonen der Sedgwick er en viktig referanse. I introduksjonsartikkelen etterlyser redaktør Alex Houen et perspektiv på “the affective and performative powers of language itself” (Houen 2011: 216). Hva slags følelser skaper teksten i leseren, og hvordan gjør den det? Houen retter ikke fokuset mot den perlokusjonære handling, som Austin knytter effekt og respons til, men mot den illokusjonære: “How might language exert an *illocutionary* force of affect?” (Houen 2011: 217). Det åpner for et mindre instrumentelt syn på effekten av talehandlingen, og som ikke nødvendigvis oppstår på et definert tidspunkt i etterkant. Den emosjonelle responsen på en litterær tekst kan være ganske umiddelbar. I en av artiklene i tidsskriftet, “Once more with Feeling: Art, Affect and Performance”, hevder litteraturforskeren Derek Attridge at den gleden man kjenner ved å lese litteratur, kan være knyttet til ubehagelige følelser, som for eksempel avsky.<sup>40</sup> Han trekker inn Barthes’ begrep *jouissance* om denne formen for glede som han også ser fra et etisk perspektiv: “A responsible reading of a literary work is one that is open to this otherness, and is willing to put settled modes of thinking and feeling at risk in engaging with it” (Attridge 2011: 332). Han hevder slik at det etiske innebærer en vilje til å gå i dialog med det fremmede, hvilket minner om Butlers syn på etikk.

Mens man ofte kan forutse reaksjonen på en talehandling i dagligspråket, er det vanskeligere med responsen på et litterært verk. Det er derfor også vanskeligere å vurdere hvorvidt teksten som performativ ytring er “vellykket” (*felicitous*) eller ikke. I analysen av *Enten–Eller* vil jeg legge vekt på verkets karakter av åpenhet, og dermed uforutsigbarhet. Det er *bruddet* i kommunikasjonen – misforståelsen – som karakteriserer tekstens performance. I likhet med det Attridge hevder, vil jeg mene at dette kan være utgangspunkt for en form for indre dialog med etiske implikasjoner.

---

<sup>39</sup> Den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtin introduserte begrepet det dialogiske i tilknytning til romansjangeren i (eng. oversettelse) *Problems of Dostoevsky’s Poetics* – her hevder han at i den dialogiske romanen (i motsetning til den monologiske) tilegner leseren seg ikke et allerede klart definert budskap, men skaper mening i teksten gjennom en tolkningsprosess.

<sup>40</sup> Sigmund Freud brukte begrepet *das Unheimliche* (1963) om det som oppleves som fremmed og nært samtidig (eng: *the uncanny*). Det har hatt en særlig appell i litteraturvitenskapen da det fanger noe sentralt ved leseopplevelsen.

### 2.2.3 Talehandlinger i fiksjonen

I *Literature as Conduct – Speeches Acts in Henry James* gjør Hillis Miller analyser av flere tekster av den engelske forfatteren Henry James med utgangspunkt i Austins talehandlingsteori. Her viser han at det er interessant å studere talehandlinger innad i fiksjonen. Analysen inkluderer en drøfting av hvilke intensjoner karakterene har med sine løfter og dommer, og hvordan omgivelsene reagerer på dem. Henry James skaper realistiske universer, og Hillis Miller omtaler fiksjonen som en form for *virtual reality* (Hillis Miller 2005: 95). Leseren opplever følelser for karakterene som om de var virkelige mennesker. Dette har blant annet med detaljrikdommen å gjøre, og Hillis Miller inkluderer i analysen også et perspektiv på det han kaller for *sign acts* (Hillis Miller 2005: 7).<sup>41</sup> Felmans analyse av *Don Juan* viser også hvordan litteraturen fremstiller talehandlinger – dramatekster (og dialoger i narrative tekster) hermer dagligtalen.

Det forekommer imidlertid ofte brudd med fiksjonen i James' romaner: Judith Butler (2003b) bruker romanen *Washington Square* som eksempel på hvordan leseren tvinges til en distanse til sine reaksjoner ved at teksten skaper usikkerhet rundt hva karakterene egentlig har gjort, og hva de mener. En allvitende fortellers mulighet til å innta ulike perspektiver har ikke nødvendigvis en oppklarende effekt, men kan tvert imot virke tilslørende. Butler sier at det vil være noe uforståelig (*unfamiliar*) ved dem, hvilket også markeres i fiksjonen: Protagonisten Catherine forholder seg helt taus ved et tilbud om giftemål: "She performs, we might say, the 'inadequacy of explanation' " (Butler 2003b: 208). Slik gjenspeiler fiksjonen kommunikasjonen mellom tekst og leser. I *Enten–Eller* er denne speilingen enda tydeligere da lesning og skriving er tekstens topos.

## 2.3 Kierkegaard og performativitet

### 2.3.1 Teksten som en scene

Vigdis Ystad, professor i nordisk litteratur, viser i artikkelen "Kierkegaard, Ibsen og teateret" (2006) hvor mye Kierkegaard hentet fra scenekunsten, både i innhold og form. Kierkegaard skrev en hel del om konkrete teateroppsetninger, og i *Enten–Eller* er det ulike dramatiske

---

<sup>41</sup> Austin bruker stadig eksempler på performative ytringer som også inkluderer kroppslige gester, men disse gjør ikke nødvendigvis ytringen enklere å forstå: "Suppose I bow deeply before you; it might not be clear whether I am doing obeisance to you, or say, stooping to observe the flora or ease my indigestion" (Austin 1975: 69).

versjoner av samme myte (Don Juan-myten) som tas opp til betraktning.<sup>42</sup> Det umiddelbare som oppstår på scenen, i møtet med et publikum, fremheves i flere av Kierkegaards tekster, og i *Enten–Eller* spesielt: I essayet om Mozarts *Don Giovanni* legger A vekt på operaens sanselige karakter (avsnitt 4.1.1). Det uttrykkes en særlig interesse for overflaten, det vil si det som foregår i øyeblikket. Kierkegaards tekster kretser rundt selve handlingen – *the acting* – på scenen.

Hvordan uttrykkes dette gjennom skriften? Ystad omtaler stilen som en dramatisk uttrykksform; Kierkegaard overfører elementer av teaterets form og språk til prosa. “Kierkegaards pseudonymer er opptatt av sammenhengen mellom bestemte ideer og bestemte sceniske konkretiseringer” (Ystad 2006: 42). I *Enten–Eller* er dialektikken mellom det estetiske og det etiske iscenesatt som en dramatisk dialog mellom to karakterer: A og B. Man kan si at teksten blir en slags scene.

Jeg har nevnt at spill er en metafor som stadig brukes i forbindelse med Kierkegaards tekster. Maske er en annen metafor, som Tøjner advarer mot: “Pseudonymitet oppfattet som maske skaber hos læseren en bevægelse uf ad værket, men pseudonymernes bevægelse går netop den stik modsatte vej. Den fører ind i verket” (Tøjner 1995: 11). Det finnes ikke et ansikt bak masken, det vil si et mer autentisk uttrykk – masken er det eneste leseren har å forholde seg til. Samtidig skapes det hos leseren en *forestilling* om forfatterens ansikt.<sup>43</sup>

Kierkegaard omtaler sin forfatterrolle i “En første og sidste Forklaring” i *Efterskriftet* slik: “Jeg er nemlig upersonligt eller personligt i tredje Person en Souffleur, der digterisk har frembragt *Forfattere*, hvis *Forord* atter er deres Frembringelse, ja hvis *Navne* ere det” (SKS 7: 569). Jacob Bøggild, professor i nordisk litteratur, hevder at forfatteren på denne måten blir marginalisert – pseudonymiteten skyver ham ut i margen av teksten (Bøggild 2002: 106). Jeg vil si at det også gjelder for den pseudonyme forfatteren, i dette tilfellet Victor. Med forordet trekker han seg tilbake, og overlater scenen til A og B. Man kan si at forfatteren snakker uten autoritet; han befinner seg på samme nivå som karakterene, og har ikke makt til å dømme dem. Teksten blir et eksperimentelt rom der mening oppstår i selve lesehandlingen.

Kierkegaard fremhever flere steder nødvendigheten av at leseren er “selvvirksom”. I

---

<sup>42</sup> Han skrev en rekke lange og korte tekster om teater og drama, og Jens Staubrand har samlet disse i *Den første Kærlighed og andre tekster om drama* (2010).

<sup>43</sup> Butler refererer i *Giving an Account* til filosofen Emmanuel Levinas, og hans vektlegging av *ansiktet* til den andre. “The other’s actions “address” me in the sense that those actions belong to an Other who is irreducible, whose “face” makes an ethical demand upon me” (Butler 2005: 90). Man gjenkjenner seg i den andres ansikt hvilket er grunnlag for en større etisk bevissthet. Samtidig vil jeg altså si at det i *Enten–Eller* er et poeng at det forblir en forestilling om den andres ansikt da en direkte, fysisk konfrontasjon kan lede til provokasjon, og potensielt fordømmelse av den andre.

*Gjentagelsen* skriver Constatin Constatinus om tilskuerenes forhold til possen (en bestemt form for farse):

Tilskueren maa derfor ganske som Enkelt være selvvirksom; thi Possens Naivetet er dog saa illusorisk, at det er umuligt for den Dannede at forholde sig naiv til den; men i dette hans Sig-Forholden til Possen ligger for en stor Deel Moerskaben, som han da selv maa vove, medens han forgjeves til Høire og Venstre eller i Bladene vil søge en Garanti for, at han virkelig har moret sig. (SKS 4: 35)

På samme måte som Barthes utdefinerer forfatteren, gjør også Kierkegaard det: Det finnes ingen krykker i teksten forfatteren har lagt ut som hun kan støtte seg til. Hun kan heller ikke snu seg til andre autoritative instanser for å få vite fasiten (manuskriptet) til forestillingen. Det kreves dermed at leseren blir en skuespiller, i likhet med karakterene i teksten. Det kreves et intenst nærvær, slik Iser er inne på når han sammenligner lesningen med en performance:

In this respect the required activity of the recipient resembles that of an actor, who in order to perform his role must use his thoughts, his feelings, and even his body as an analogue for representing something he is not [...] For the duration of the performance we are both ourselves and someone else. (Iser 1993: 244)

Leseren av *Enten–Eller* får av Victor i forordet en slags “fasit” på verket, men den viser seg å være svært lite pålitelig – hun må derfor improvisere. *Enten–Eller* ligner i dette perspektivet mer på en sceneoppsetning enn et dramastykke. Verket er en slags performance som finner sted (på nytt) hver gang leseren åpner det.

### 2.3.2 Talehandlinger i *Enten–Eller*

På samme måte som teksten er en slags overflate, konstruerer A og B først overflatiske bilder av seg selv. Skrivningen er dermed for dem et møte med selvbildet. Man kan tenke seg at de ville bli stående i beundringen over selvportrettet, slik Narcissus gjør. Kierkegaard skriver i en notis (fra tiden rundt da han skrev skisser til *Enten–Eller*) dette om den greske myten: “Hvor forskjelligt end Mythen om Narcissus bliver fortalt, saa er den dog enig heri, at han tilsidst i en Flod saa sig selv – forliebede sig i sig selv og blev saaledes paa en rædsom Maade et Offer for ulykkelig Kjærlighed” (SKS 19: 214). Den som snakker bare til seg selv, fortaper seg i forelskelse over sitt eget uttrykk. Det bildet A og B skaper av seg selv, brytes imidlertid opp nettopp ved at de henvender seg til den andre.<sup>44</sup> Dette har sammenheng med en bestemt metode som Kierkegaard kaller for den “dobbelreflekterte meddelelse”.<sup>45</sup> Slik Ystad påpeker,

---

<sup>44</sup> Billeskov Jansen mener derimot at A og B er *typer*, hvilket han ser i sammenheng med verkets tema, som er “stort og simpelt. To Livstyper konfronteres, Æstetikerens og Etikeren.” (Billeskov Jansen 1951: 25). Et stadieteoretisk utgangspunkt vil naturlig nok se A og B som fundamentalt forskjellige for at valget mellom dem skal bli tydelig.

<sup>45</sup> Kierkegaard kaller det også for “indirekte meddelelse”, som han for eksempel drøfter i *Efterskriftet* (SKS 7: 73-80). Ordet “meddelelse” indikerer at det er noe bestemt man har å formidle – Kierkegaard knytter det også til

står ikke den i motsetning til den dramatiske uttrykksformen, men er en utdypning av den (Ystad 2006: 39). Scenebildet er stadig skiftende, og fiksjonen brytes med metatekstuelle grep. Innholdet fremstilles ikke direkte og “likefremt”, men kommer i stedet frem via lange omveier. Skriften er ikke en scenisk oppførelse – det skapes stadig brudd mellom formen og innholdet hvilket er en metode Kierkegaard benytter i sine pseudonyme verk.

Bøggild trekker en parallell mellom Hillis Millers, Butlers og Kierkegaards estetikk: “Idealet er ikke *perfect agreement*, men *failure of fit*” (Bøggild 2008: 48).<sup>46</sup> Butler forteller, ganske kort, i boken *Undoing Gender* om sitt første møte med *Enten–Eller*, og fascinasjonen for splittelsen:

*Either/Or* is two books, each written in a perspective that wars with the other perspective, so whoever this author was, he surely was not one. On the contrary, the two volumes of this book stage a scene of psychic splitting that seemed, by definition, to elude exposition through direct discourse. (Butler 2004: 236)

Butler legger vekt på det konfliktfylte, nærmest krigerske ved verket som også Victor fremhever i forordet. Hun hevder videre at splittelsen tvinger frem en indirekte tale. Misforståelsen er ofte et topos i Kierkegaards tekster: “[Kierkegaard] taler gentagne gange om, hvordan to personer kan mene noget aldeles forskelligt, men af sproget være henvist at sige et og det samme” (Bøggild 2008: 43). Den dobbeltreflekterte meddelelsen kan innebære at forfatteren meddeler et budskap som er bestemt myntet på en annen, samtidig som han uttrykker noe annet overfor den generelle leseren (det vil si en hvilken som helst leser). Slik kompliseres uttrykket, så det blir umulig å gi noen endelige svar på hva som er en gyldig tolkning av teksten. Leseren får en stor grad av tolkningsfrihet.<sup>47</sup> Ideen om en mer *autentisk* kommunikasjon og væren som er vesentlig for stadielæren (for eksempel hos Connell 1985), brytes ned i selve strukturen i *Enten–Eller*. Det autentiske forutsetter et sannhetsparadigme, det vil si at ytringene er konstative, men, slik jeg ser det, avsløres disse som performative konstruksjoner.

Utelukker imidlertid et slikt performativt perspektiv spørsmålet om ansvar? Bøggild

---

meddelelse av religiøst innhold. Men i et verk som *Enten–Eller* er det vanskelig å peke på hva meddelelsen inneholder, nettopp fordi den formuleres indirekte.

<sup>46</sup> Men verken Hillis Miller eller Butler refererer særlig ofte til Kierkegaard. Kierkegaard spiller imidlertid en sentral rolle hos Derrida, spesielt i hans drøfting av etiske og religiøse temaer i *Frygt og Bæven* i *Donner la Mort* (1992). Her kretser han rundt Kierkegaards vektlegging av det incommensurable, det vil si det man ikke kan forstå ved den andre – “tout autre est tout autre” (Derrida 1992: 82), hvilket betyr at den andre er *absolutt* den andre.

<sup>47</sup> Kierkegaard hevdet selv at den indirekte formen for kommunikasjon var et motsvar til Hegels stil som han anså for å være monologisk (Berthold 2011). Berthold mener imidlertid at Hegel er mer utforskende og mindre bastant enn det Kierkegaard vil ha ham til: “[Hegel] is sceptical of all approaches which ‘state’ rather than ‘carry out’ or ‘perform’ ” (Berthold 2011: 32). Likevel har Hegel en grunnleggende tro på at språket som felleseie danner grunnlag for meningsfull (og objektiv) kommunikasjon, og der skiller Kierkegaard lag fra ham.



hevder i artikkelen at alle disse teoretikernes vekt på *self-binding* – kravet til “hiin Enkelte”<sup>48</sup> om å handle, til tross for risikoen for å feile – gjør at man ikke utelukker diskusjonen om ansvar. Det er også et sentralt emne i *Enten–Eller*: A og B har fundamentalt forskjellig syn på ansvaret man har overfor en performativ ytring. A mener i utgangspunktet at det er umulig å stå til ansvar, og at man derfor kan overgi seg til rollespillet. Dette minner om slik mange har tolket Butlers *Gender Trouble*, det vil si at all kommunikasjon er en form for uforpliktende spill. B er ikke bare forfatter, men også leser av As tekster, og dermed en mottaker av et performativ. Han reagerer sterkt emosjonelt på at A ikke vil stå til ansvar, men opplever samtidig hvor vanskelig det er å ha kontroll over tolkningen av sine ytringer.

## 2.4 Oppsummering av den teoretiske bakgrunnen for analysen

Jeg har drøftet hvordan teoretikere etter Austin har revet ned skillene han forsøker å opprettholde – først mellom konstativer og performativer, og deretter mellom vellykkede og mislykkede performativer. Det er flere elementer som kan forstyrre utførelsen av performativet som har med individet (kroppen, seksualiteten og det underbevisste), eller samfunnet (normer og lover) å gjøre. Samtidig bereder Austin selv grunnen for en slik dekonstruksjon: Hillis Miller påpeker at Austin bruker mer plass på å diskutere det mislykkede performativ enn det vellykkede. Er det slik at performativets ustabile karakter, gjør sjansen for “ulykke” (*infelicity*) stor? Kan det også være at det er mer interessant å drøfte hva som kan gå galt i prosessen, enn nøyaktig hva som skal til for at det kan sies å være vellykket?

Hillis Miller (2007) forsøker i sin artikkel om ulike definisjoner av det performative først å skape et tydelige skille mellom Austin og Butler. Det er imidlertid viktig å huske at han vil fange opp alminnelige oppfatninger av disse, hvilket er grunnen til at han refererer til Wikipedia-artikler.<sup>49</sup> Austins definisjon av det vellykkede performativ er i utgangspunktet definert ut ifra strenge kriterier (for eksempel tydelig intensjon) som senere teoretikere kritiserer. Men, som Hillis Miller påpeker i *Speech Acts*, viser Austin selv hvor vanskelig det

---

<sup>48</sup> Dette er et uttrykk Kierkegaard bruker om sin leser, særlig de mange oppbyggelige talene han skrev (som er utelukket fra denne undersøkelsen). Kilde: [http://sks.dk/2t43/kom.xml?zoom\\_highlight=%22hiin+Enkelte%22#k4](http://sks.dk/2t43/kom.xml?zoom_highlight=%22hiin+Enkelte%22#k4), lesedato 08.11.11. Han bruker gjerne begrepet om en (skjult) henvendelse til en bestemt person, men i sekundærlitteraturen har begrepet blitt forstått som den spesielle formen for henvendelse til leseren som subjekt (Bøggild 2008: 49).

<sup>49</sup> Selv om Butler diskuterer språk og identitet mer generelt enn Austin, kan også hun drøfte konkrete talehandlinger. Hun bruker ofte eksempler på talehandlinger i litterære tekster, noe Austin i utgangspunktet avviser. Men også han gjør dette – han refererer stadig til Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (som eksempler på absurde talehandlinger der det er svært vanskelig å peke på intensjonen).

er å tilfredsstille disse kriteriene. Det blir særlig vanskelig når det gjelder såkalte *passion performatives*, som for eksempel kjærlighetsløftet.

Austin skapte et perspektiv på språk som handling, det vil si hvordan språket virker inn i verden. Slik Derrida påpeker, er også det som foregår på en scene en handling – hvem har autoritet til å avgjøre hva som er “gyldige” og hva som er “ugyldige” handlinger? Og kan ikke også det som foregår på en teaterscene, skape forandringer utenfor denne? Språket kan gi effekter som ikke nødvendigvis er konkrete og instrumentelt målbare.

I analysen vil jeg peke så konkret som mulig på talehandlinger i tekstene til de to forfatterene, med vekt på løftet om en bestemt filosofisk identitet (“estetiker” eller “etiker”).<sup>50</sup> Man kan si at jeg leser deres *performance* som et *performativ*. Fra et austinsk perspektiv kan ikke performativet være et spill: I utgangspunktet består da også deres løfte av en rekke konstativer (beskrivelser av deres identitet). I likhet med det Derrida sier om kjærlighetsløftet, gir A og B en form for rapport – de opptrer som vitner overfor den andre. Denne rapporten henter imidlertid informasjonen fra det ytre, det vil si hvordan de opptrer innenfor sin sosiale kontekst. Det er når de beveger seg mot det indre at løftet brytes. Det er også da de blir bevisst sin egen performance, hvilket gjør at de opplever seg som fremmed fra denne.

Don Juan, som opptrer i en av tekstene til A, lyver eksplisitt: Løgnens innhold er en konstativ ytring (kan vurderes som sant eller falskt), men selve handlingen å lyve er performativ. I motsetning til Don Juan forsøker A og B å stå inne for løftet – de bryter det ikke med vilje. Mens løgneren forsøker å holde udåden skjult, avslører A og B løftebruddet for leseren. Jeg hevder at bruddet gir leseren en tolkningsfrihet som minner om det Sedgwick sier om følelsenes autonomi. Et sentralt punkt i diskusjonen er spørsmålet om ansvar for talehandlingen, der jeg særlig vil gå i dialog med Butlers *Giving an Account*. Før jeg går inn i analysen av tekstene til A og B, vil jeg se på Victor Eremitas forord, som jeg leser som et løfte om hva verket inneholder.

---

<sup>50</sup> Austin deler inn performativer i underkategorier der løfter hører til såkalte kommisiver (Austin 1975: 157). Jeg vil imidlertid holde meg til den mindre vitenskapelige termen “løfte”.

### 3.0 Forordet. Et løfte om upålitelighet

Victor Eremita – utgiveren av *Enten–Eller* – redegjør i forordet for hvordan han kom over papirene til verket, og for hvordan han har organisert tekstene for å gjøre det mulig å samle dem til en bok. Slik fremstår forordet konstativt: Det opplyser om de faktiske omstendighetene. Victor fremstiller seg som et vitne på forhørsbenken, og unnskylder seg overfor leseren hvis hun skulle finne noen av grepene urettmessige, men erklærer at “[jeg] skal alltid være villig til at finde mig i den Smerte der ligger i at have gjort noget Forkeert, naar man ønskede at gjøre noget Godt” (2: 18). Samtidig antyder han at det ikke bare er små grep han har gjort: Ved å rette en mistanke mot at A ikke bare er utgiver, men også forfatter av “Forførerens Dagbog”, stiller han sin egen rolle under tvil, og skaper også en tvil rundt hele historien om funnet av papirene. Forordet får leseren til å spørre: Er Victor egentlig forfatteren av hele verket? *Enten–Eller* kan i så fall leses som hans selvundersøkelse – estetikerens og etikeren representerer ulike sider av ham. Uansett om han er forfatter eller utgiver, kan Victors metode leses som en parallell til As og Bs metode: Han bygger først opp et bilde av seg selv som han deretter river ned. Samtidig bygger Victor opp noe annet: Han sier noe sentralt om verkets tema.

Forordet gjør det særlig relevant å vurdere verket i sin helhet som en performativ ytring: Det er et løfte om hva verket er. Litteraturforskeren og strukturalisten Gérard Genette omtaler i *Seuils*<sup>51</sup> forordet som en terskeltekst (fr. *un seuil*), det vil si en tekst på et nivå høyere enn resten av verket (Genette 1997: 2). Men i og med at Victor også er en karakter i fiksjonen, er forordet en del av hovedteksten. Samtidig er Victor svært bevisst forordets funksjon.

### 3.1 Victors regnskap

Når Victor skriver forordet – formodentlig rett før verket skal gå i trykken – er det gått seks år siden han oppdaget papirene. Han redegjør for denne oppdagelsen i detalj for leseren: Han forteller at han lenge har gått og sett på en *secretair*<sup>52</sup> hos en brukthandler som han til slutt kjøper etter noen forsøk på å stå imot lysten. Det er altså ikke praktiske grunner til at han

---

<sup>51</sup> Jeg benytter den engelske oversettelsen *Paratexts*.

<sup>52</sup> Hvilket er et annet ord for skatoll, som var et vanlig møbel på 1800-tallet. Det består av skuffer og en skriveklaff som kan lukkes helt igjen når det ikke er i bruk så det ser ut som et skap. Det fungerte som oppbevaringsplass for viktige (og gjerne hemmelige) papirer og dokumenter samt som en arbeidsplass for husets herre. Ordet “sekretær” har samme etymologiske opphav som “hemmelighet” (fra latin *secretum*). Kilde: <<http://sks.dk/ee1/kom.xml#k5>> og <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/531928/secretary>>, lesedato: 18.10.11.

kjøper det, hvilket det kunne ha vært i og med at han er en geskjeftig forretningsmann. Han behandler i stedet secretairen som om det var en kvinne han var forelsket i. En sommerdag i 1836 da han skal på en liten utflukt på landet, husker han på vei ut av leiligheten at han ikke har nok penger.<sup>53</sup> Han vet at han har gjemt noen sedler i en skuff i secretairen, men han får ikke skuffen opp. Dette gjør ham så sint og fortvilet at han griper en øks, og hugger til secretairen. Skuffen lar seg ikke rikke, men i stedet åpenbarer det seg et lite “Gjemme” med en masse papirer. Disse legger han i en kasse som han pleier å oppbevare pistoler i, og tar med seg den ut på landet. Han oppsøker “et romantisk Sted i skoven” (2: 14) for å lese igjennom dem, og passer på å skjule dem for verten og andre potensielt nysgjerrige. Umiddelbart finner han det naturlig å separere papirene i to bolker ut ifra arkenes og håndskriftenes forskjellige kvaliteter, og han antar derfor at det må være snakk om to forfattere. Han hevder at det også samsvarer med innholdet, hvorav første del er “æsthetiske Afhandlinger” (2: 14), mens den andre utgjør tre brev av “ethisk Inhold” (ibid.).

Etter hvert som tiden går, begynner han å kjenne på en tvil rundt hvordan papirene skal organiseres, og om det i det hele tatt er riktig å gi dem ut. Derfor forsøker han å oppsøke forfatterne. Brukthandleren vet imidlertid ikke hvem som var eieren av secretairen, så Victor har ikke noe annet valg enn å stole på sine egne avgjørelser. Han velger å dele dem inn i to bind slik han først hadde tenkt. Rekkefølgen på de tre brevene i andre del kommer av seg selv, men han må avgjøre rekkefølgen på de åtte tekstene i første bind. Han samler de små lappene til den første forfatteren til én tekst, og lar den komme først, hvilket ifølge ham nærmest er naturlig gitt: “jeg syntes, at de bedst lode sig betragte som de foreløbelige Glimt af, hvad de større Opsatser mere sammenhængende udvikle” (2: 15).

Victor har en hensikt med sin detaljerte redegjørelse: “Jeg har derfor i at bestemme Titlen tilladt mig en Frihed, et Bedrag, for hvilket jeg skal stræbe at gjøre Regnskab” (2: 20). Det er selvfølgelig et paradoks å gjøre regnskap for et bedrag, men ved å avdekke alt, mener han å frigjøre seg fra skyld. Et regnskap skal være objektivt og korrekt, og regnskapsføreren er bare en nøytral observatør og formidler av tallene.<sup>54</sup> Overført til språk vil det si at ytringene skal være konstative: En forordsforfatter etablerer autoritet overfor leseren ved å få henne til å stole på at utgaven hun har i hendene, er pålitelig, det vil si at det er gjort et grundig

---

<sup>53</sup> Victor skifter fra preteritum til presens i gjenfortellingen: “Hurtigt var jeg paaklædt; jeg stod allerede i Døren, da *falder* det mig ind; *har* du ogsaa Penge nok i Din Tegnebog” (2:13, min kursivering). Dette er velkjent “Novellist-Kneb” for å øke spenningen og nærværet i en fortelling, og bryter med den konstative gjengivelsen av fakta.

<sup>54</sup> Victor hevder altså at han kan gi et slikt regnskap (*account*) som Butler hevder ikke er mulig (avsnitt 2.1.3). Det er kanskje fordi han mener at det ikke har noe med ham å gjøre – han forsøker å behandle papirene som om de bare var materielle gjenstander han kan forholde seg helt nøytralt til.

kildekritisk arbeid. Genette hevder at forordets funksjon er “*to get the book read and to get the book read properly*” (Genette 1997: 197). Victor forsøker ikke bare å tilfredsstille forordets konvensjoner om pålitelighet, men gi et generelt inntrykk av redelighet: Han hevder han til og med har opprettet en bankkonto, slik at hvis forfatterne skulle gi seg til kjenne, vil de få tilbake inntekter fra boksaget “med Rente og Rentes Rente” (2: 20). Slik forsøker han å styrke sitt *ethos* overfor leseren.

I artikkelen “Forord: Kierkegaards paratekst” (1995) diskuterer Finn Frandsen, professor i kommunikasjon og ledelse, Kierkegaards forord i lys av andres syn på dets funksjon. G. W. F. Hegel bruker forordet til *Phänomenologie des Geistes* til å avvise verdien av forordet: Det er ikke annet enn en unødvendig forsinkelse da verkets vesentlige innhold finnes i hovedteksten (Frandsen 1995: 370). Derrida var også kritisk til forordets funksjon, men av den motsatte grunn: Han hevdet forordet ville være en reduksjon av verkets kompleksitet (Frandsen 1995: 371). Forordsforfatteren innehar dessuten en kunnskap om verket leseren ennå ikke har, og kan manipulere henne til et bestemt syn på det. Victor forsøker imidlertid å redegjøre for objektive, sansbare fakta ved papirenes opprinnelse da han “ingen Forfatter er, ei heller en Literatus” (2: 20) hvilket den noe pertentlige redegjørelsen for hva han vil gjøre med pengene fra boksaget, skulle vitne om. Forordet skulle derfor ha liten innvirkning på leserens oppfatning av verket, så Hegels kritikk vil i så fall være mer berettiget enn Derridas.

### 3.2 Annulering av regnskapet

En del av regnskapet til Victor består av en tvil til påliteligheten til forfatteren av første bind. Han stoler ikke på at “Forførerens Dagbog” er As avskrift av dagboken til Johannes forførereren, men tror Johannes er en fiktiv karakter diktet opp av A. Å erklære seg for utgiver når man egentlig er forfatter, er ifølge Victor et “gammelt Novellist-Kneb”(2: 16): Denne mistanken slår tilbake på ham selv da han erklærer seg som utgiver, og ganske påståelig hevder at han overhodet ikke er involert: “[...] Jeg, der slet Intet har med denne Fortælling at gjøre” (2: 17). Teologen og Kierkegaard-forskeren Joakim Garff sier følgende om denne strategien: *qui s'exuse s'accuse* (Garff 1995: 70). Sier Victor indirekte at han egentlig er forfatteren av hele verket? Dermed river han selv ned den fiksjonen han flittig har bygd opp. Hvis ikke fortellingen om papirene er sann, blir hele grunnlaget for forordet stilt i tvil. Forordet kan dermed virke som en ganske meningsløs affære som ikke bare forsinkes, men også forvirrer leseren. Filosofen Jean-Marie Schaeffer hevder at Kierkegaards forord generelt

lukker seg inne i en subjektiv bekjennelse (Frandsen 1995: 374). Jeg finner det imidlertid vanskelig å se Victors forord som narsissistisk bekjennende da avsløringen av fortellingen som en konstruksjon snarere åpner for at leseren inntar en aktiv rolle. Ved å avsløre sin egen løgn gir han et hint om at leseren må være oppmerksom på flere løgner i verket.

Garff skriver om Victors redegjørelse for omstendighetene rundt utgivelsen: “De mange anstrengelser, han har gjort sig – grafologisk, psykologisk, ja selv juridisk – i forsøget på at finde de rette forfattere, er ikke bidrag til bedragets ophør, men en virksom del af bedraget selv” (Garff 1995: 72). Garff sier at det å slå fast at Victor er forfatteren, heller ikke er noen “løsning” på verket: Det å (indirekte) erklære seg som forfatter, er også en performativ ytring leseren ikke kan stole på.<sup>55</sup> Victor bruker imidlertid forfatterspørsmålet som et produktivt utgangspunkt for å diskutere sitt eget forhold til teksten.

I *Forord*, en samling forord til bøker som ikke finnes, skriver pseudonymet Nicolaus Notabene om forordet: “Et Forord er Stemning [...] at skrive et Forord er ligesom at have gjort Noget, der berettiger til at fordre en vis Opmærksomhed; ligesom at have Noget paa Samvittigheden, der frister Fortroligheden; ligesom at inclinere i Dandsen, skjøndt man ikke bevæger sig” (SKS 4: 469). Derridas kritikk av forordet som autoritært, blir derfor i sammenheng med Kierkegaards fiktive forord absurd. Genette beskriver det fiktive forordet slik:

To effect a fiction, one must (as all novelists know) do a bit more than make a performative statement: one must *constitute* this fiction by dint of fictionally convincing details; one must, therefore, *flesh it out* – and the most effective way of doing so seems to be to *simulate a serious preface*, with all the paraphernalia of discourses and messages (that is, functions) which such a simulation entails. (Genette 1997: 279)<sup>56</sup>

Alle detaljene i Victors regnskap gir “kjøtt på benet” til fiksjonen. Slik hermer han et autoralt, seriøst forord, samtidig som han avslører at det er fiktivt. Genette antyder i parentes at en slik dobbelthet av det konstative og det performative karakteriserer all fiksjon da den refererer til en kjent virkelighet, samtidig som leseren vet at den ikke er reell. *Enten–Eller* er imidlertid full av metatekstuelle grep som minner leseren på at det er fiksjon. Man kan si at disse fungerer som avbrytelser for forførelsen, eller magien som oppstår ved leserens innlevelse. Forordet er ikke bare en lyrisk stemning eller underholdning, men kommuniserer

---

<sup>55</sup> Jeg sier meg derfor enig med signaturen A.F.... som skriver i artikkelen “Hvo er Forfatteren af Enten–eller”: “De Fleste, iblandt disse ogsaa Forfatteren af denne Artikel, mene, at det ikke er Umagen værd at bekymre sig om, hvo Forfatteren er; de glæde sig ved, at Forfatteren er skjult, for at de alene kunne have med Værket at gjøre, uden at generes eller distraheres af hans Personlighed” (SKS 14: 49).

<sup>56</sup> Det minner om den dobbeltheten ved kunsten flere teoretikere med interesse for det performative beskriver: Den er både en *representasjon* og en *presentasjon* (avsnitt 2.2).

også noe, om enn via lange omveier. Filosofen Jolita Pons skriver at “in so far as it is possible for an author to suggest, Kierkegaard takes full advantage of it in his prefaces [...] This often happens under the cover of the ‘unnecessary’, ‘insignificant’ and ‘redundant’ ” (Pons 2002: 94). *Hva* det er forfatteren antyder, eller kommuniserer, er imidlertid en mer komplisert affære.

### 3.3 Det allegoriske ved fortellingen om papirene

Før Victor begynner å redegjøre for tekstene, kommer han med en refleksjon over den “bekjendte filosofiske Sætning, at det Udvortes er det Indvortes, det Indvortes det Udvortes” (2: 11).<sup>57</sup> Han sier at han lenge har båret på en tvil om riktigheten av denne setning, og funnet av papirene har styrket tvilen. Han har imidlertid sett en klar forbindelse mellom papirenes ytre utseende og deres innhold, så det må være selvmotsigelser innad i tekstene han mener. Han hevder forfatterne ikke klarer å skape et sammenhengende uttrykk for sitt (ytre) livsanskuelse: “Dette gjælder i Særdeleshed om den Ene af dem. Hans Udvortes har været i fuldkommen Modsigelse med hans Indvortes. Ogsaa om den Anden gjælder det til en vis Grad, forsaavidt han under et ubetydeligere Udvortes har skjult et betydeligere Indre” (2: 12). Dette kan ikke sies å være en nøytral observasjon av papirene (et konstativ), men er heller en hypotese (et performativ). Han skaper forventinger – og fordommer – hos leseren om hva hun vil møte i verket.

Uansett om fortellingen er sann<sup>58</sup> eller ikke, illustrerer den hypotesen: På samme måte som skatollet skjuler papirene, kan også mennesket skjule et indre som er forskjellig fra det ytre. Victors utgivelse er motivert av en filosofisk nysgjerrighet rundt selvmotsigelser i mennesket, og han lokker leseren med å få et innblikk i de to forfatterne. Er dermed fortellingen fra Victors side ment som en allegori?

Victor hevder at han kom over papirene ved en ren og skjær tilfeldighet, hvilket minner om romantikernes dyrking av tilfellet som potensiale for poetiske situasjoner og mulighet for dypere innsikt. Men det er påfallende hvor beleilig papirene kommer for å bekrefte Victors hypotese – hvis han var en forsker, ville man lett kunne anklage ham for

---

<sup>57</sup> Setningen refererer til den hegelianske dialektikken mellom det indre og ytre slik den er formidlet av for eksempel den (dengang) kjente danske filosofen A. P. Adler: “Vi faae een umiddelbar Eenhed og Identitet af det Indre og Ydre, Umiddelbarhed og Mediation, Tanke og Væren. *Begge ere* og de *Tvende* ere dog kun *Eet*” (fra *Populaire Foredrag over Hegels objective Logik* utgitt i 1842), hentet fra <<http://sks.dk/ee1/kom.xml#k3>>, lesedato 19.10.11. Victor opponerer imot en slik harmonisering av forholdet mellom det indre og ytre. *Enten–Eller* viser nettopp umuligheten av en slik forbindelse.

<sup>58</sup> Jeg minner om Aage Henriksens begrep fiksjonsvirkelighet.

induksjon (man finner det man leter etter). Victors forord er neppe blitt til på noen få nattestimer – det er fullt av hentydninger – så han setter med fortellingen leseren inn på et bestemt spor.

Fortellingen er kanskje ment fra Victors side å illustrere hans hypotese. Meningen med verket synes derfor å være å fremstille to typer – estetikeren og etikeren. Ystad anlegger et slikt perspektiv når hun hevder at Kierkegaard konkretiserer filosofiske ideer (avsnitt 2.3.1). Forordet er fra dette perspektivet bare en introduksjon, i tråd med det Hegel mente var forordets funksjon. Jeg vil imidlertid si at det er umulig å avgjøre hva som kom først av fortellingen om papirene og ideen om de to typene. Fortellingen er allegorisk, men det er ikke lett å peke nøyaktig på hva den er en allegori for. Den innbyr til mange tolkninger om forholdet mellom det indre og det ytre, og mellom det estetiske og det etiske. Victors fortelling illustrerer først og fremst en *metode* – den etablerer noe som så rives ned.

### 3.4 Etablering av kommunikasjonsrommet

På en måte er *Enten–Eller* en spøkelsesfortelling: Victor vekker papirene til live etter at de har ligget ulest i mange år. Forordet illustrer godt det at litteraturen har karakter av å være en representasjon, men egentlig er en *presentasjon* (avsnitt 2.2). Henry James' novelle "The Aspern Papers" handler også om funn av etterlatte papirer som fortelleren vekker til live gjennom en iscenesettelse. Hillis Millers karakteristikk av fortellerens metoder kunne like gjerne gjelde for Victor:

The narrator at various crucial moments in the story imagines himself confronting Aspern (i Victors tilfelle: Johannes, *min komm.*) face to face, even talking with him and hearing his voice [...] [The narrator] employs language that is ordinarily used to describe the invocation of a spirit. The rhetorical name for this is apostrophic prosopopeia, the ascription of a name, a voice, or a face to the absent, inanimate, or dead. To ascribe or inscribe a name or a voice to the dead is performatively to recall the dead into being, to invoke, to resurrect. (Hillis Miller 2005: 18)

Mens Victor sitter oppe om natten beskjeftiget med papirene, forestiller han seg Johannes forførerer gå som en skygge over gulvet. Han har levd seg så inn i dagboken hans at det er som om forfatteren er fysisk nærværende. Den retoriske figuren *prosopopeia* kan sies å være grunnleggende i all historiefortelling da fortelleren får de fraværende (karakterene) til å virke nærværende for leseren. I tilfellet *Enten–Eller* får imidlertid ikke stemmene et ansikt (*prósopon* betyr "ansikt"), men kun et slags stempel: A og B. Ved å si så lite om forfatterens ytre (han vet jo heller ikke noe om det), overlater han til leseren å fantasere seg frem til det. Et inntrykk av forfatterens ytre skapes nesten automatisk – leseren vil søke etter et ansikt å feste tekstens stemme til, hvilket jeg vil komme nærmere inn på i neste avsnitt.



Forordet er en slags tilrettelegging av leserens dialog med papirene – Frandsen kaller Kierkegaards forord for et *kommunikasjonsrom*, hvilket jeg synes er treffende (Frandsen 1995: 381). Victor skaper et rom rundt dialogen. Bruddet med narrativet, altså fortellingen om funnet av papirene, er illustrerende for mangelen på et sammenhengende narrativ i verket: Victor vet egentlig ikke hvilken rekkefølge tekstene er skrevet i – han har forsøkt å datere dem ut ifra de opplysningene om dato som kommer frem i “Forførerens Dagbog”, men tidsangivelsene der fungerer mer forvirrende enn oppklarende. Det kan til og med være at As tekster er skrevet som en reaksjon på Bs brev, og sånn sett skulle komme til sist (2: 21). Det *samtidige* ved tekstene fremheves metaforisk: Victor finner ikke As og Bs tekster separert hver for seg, men liggende om hverandre i det hemmelige rommet i skatollet. Han hevder at forfatterne inngår i en relasjon til hverandre som “Æsker i et chinesisk Æskespil” (2: 16), hvilket da også gjelder tekstene. Dette innebærer at Victor ikke ser på dem som del av et hierarki (slik man gjør i stadielæren), men som deler som er *i* og *utenpå* hverandre.

Kommunikasjonsrommet etableres ved en appellering til et følelsesmessig engasjement. Ystad skriver at “pathos eller lidenskap er [...] et nøkkelbegrep i Kierkegaards filosofi, og det kan se ut til at pathos i særlig grad lar seg uttrykke konkret i dramatisk form” (Ystad 2006: 43). Victor argumenterer ikke systematisk for mangelen på forbindelse mellom det indre og det ytre (det ville jo være en selvmotsigelse da han er kritisk til nettopp en slik systemtenkning). Han lager i stedet en spennende fortelling om emnet – fortellingen følger en klassisk narrativ struktur konsentrert rundt et klimaks. Narrativet får altså en funksjon *i* den romlige strukturen: med fortellingen forfører han leseren inn i verket. Den omhandler også sterke følelser – Victors grufulle hugg i skatollet er uttrykk for en fortvilelse. Det kan tolkes som en metafor for hans sterke innlevelse i tekstene, og det å miste kontrollen i møte med fremmede krefter. Victor hevder A har fraskrevet seg forfatteransvaret for “Forførerens Dagbog” på grunn av en “Bæven, en viss Horreur” som kommer av Johannes’ “dæmoniske Blik” (2: 17). Victor har forståelse for As reaksjon da han også har kjent seg “underlig tilmode” (ibid.) ved lesningen av dagboken.

### **3.5 Hørselen åpner for dissonansen**

Victor har forsøkt å oppsøke forfatterne, antagelig fordi han har vært svært nysgjerrig på hvilket ytre de bærer. Slik kunne han også få en sjelelig ro, og en endelig oppklaring i hva de har tenkt med tekstene. Men også når man ser den man snakker med, kan misforståelser oppstå. Victor sier at man i samtalen kan oppleve “et Gitter mellem sig og den Talende” (2:

11). Han finner den katolske skrifteakten fascinerende, fordi talerens ansikt da er skjult for tilhøreren. Hørselen har blitt hans kjæreste sans (2: 11) – ved bare å lytte blir man ikke forstyrret av et ytre man ikke får til å stemme med det indre. Samtalen innebærer vanligvis en fysisk nærhet til den andre som faktisk kan forstyrre kommunikasjonen. Skrifteakten fungerer som en metafor for *skriften*: En tekst kan være mindre forvirrende enn talen, fordi leseren selv kan konstruere “samtalepartneren” (altså forfatteren). Victor sier at presten vil forestille seg ansiktet til den skriftende, ut ifra hva denne forteller: “Efterhaanden som han hører, danner han et Udvortes, der svarer hertil” (2: 11). Slik er det også for leseren – selv med så sparsomme opplysninger som det er om A, vil hun forsøke å danne seg et bilde av ham.

Hørselen er kanskje en metafor for intuisjonen og fornemmelsen: Ved å lytte til tekstene, det vil si ikke å la seg styre av fordommer, kan man oppdage en dissonans mellom det indre og det ytre. Filosofen Karsten Harries skriver følgende om Bs syn på kommunikasjon, som jeg mener egentlig passer bedre på Victors syn: “Listening is more dialectic than looking. Listening responds to a transcendence beyond us, to God or another individual, and in this sense we may want to speak of a seeing that is really a listening” (Harries 2010: 133). Victor sier med sin allusjon til skrifteakten at leseren skal forsøke å trenge bak det umiddelbare inntrykket av teksten. Samtidig som han skaper et grunnlag for leserens emosjonelle innlevelse, appellerer han til en avstand til følelsene. Skriften (litteraturen) kan skape en slik avstand, og dermed bevissthet om det komplekse ved følelser.<sup>59</sup> En sterk provokasjon vil føre til at man mister evnen til å gå i dialog, hvilket kommer tydelig frem i As fortale. A, som kjenner Johannes, makter ikke å ha den samme analytiske distansen til det demoniske som Victor. Derfor bryter Victor også med fiksjonens magi – han bryter dermed av leserens innlevelse, og tvinger henne til å reflektere.

### 3.6 Victors øksehugg

I Victors fantasi snakker Johannes til ham: “Naa! I vil udgive mine Papirer! [...]” (2: 17). Det er nettopp den levende forestillingen om forfatterens reaksjon som gjør at Victor er i tvil om det er riktig av ham å utgi papirene.<sup>60</sup> Men slik Garff hevder, er altså den etiske refleksjonen en del av bedraget da det like godt kan være at Victor selv har skapt forfatterne. Men refleksjonen har gyldighet utover utgiverrollen: Ethvert forsøk på å si noe om en tekst er en

---

<sup>59</sup> Houen (2011) fremhever litteraturens evne til å skape en slik bevissthet om følelser (avsnitt 2.2.2).

<sup>60</sup> Det er interessant at Victor trekker frem Johannes i denne sammenhengen, og ikke A eller B, i og med at han mistenker at Johannes slett ikke er noen “levende” forfatter, men en litterær karakter. Det understreker ytterligere at drøftingen av forfatteransvaret i forordet, er en bevisst iscenesettelse.

risiko for å redusere den. I boken *Excitable Speech – A Politics of the Performative* analyserer Judith Butler såkalt *injurious speech*, det vil si talemåter som kan såre, eller direkte være til skade for noen (Butler 1997a: 43). Språk kan ha stor makt til å påvirke, også i negativ forstand. Det er umulig å vite hvordan forfatterne av papirene til Victor's utgivelse ville ta det om de fikk vite at tekstene deres var til salgs i bokhandelen. Men Victor plages av denne tanken. Han forsøker å skade dem minst mulig ved å gi dem de nøytrale benevnelsene A og B, men samtidig gir han dem identitetsstempler, “estetiker” og “etiker”, som reduserer kompleksiteten i deres tekster betraktelig.<sup>61</sup> Selv om både A og B forsøker å skape et bilde av seg selv som henholdsvis estetiker og etiker, er de begge også kritiske til selvbildet. Jeg vil argumentere for at det mest sentrale momentet i tekstene, er der hvor de selv bryter ned sin egen identitet. Men i forordet har de ingen talerett (riktignok fordi de ikke er tilstedeværende): Victor utnytter sin posisjon som redaktør og utgiver til å definere dem, og “fryse” fast et bilde av dem.

Forordet etablerer en konfrontasjon mellom det estetiske og det etiske – det er ikke tilfeldig at det har vært pistoler i esken han plasserer papirene i (2: 14). Victor legger opp til en duell der det er om å gjøre for de to forfatterne å argumentere best for seg. Det tydeligste tegnet på det er valget av tittelen “Enten–Eller” – slik tvinger han leseren til å ta et valg. Johannes Climacus hevder i *Philosophiske Smuler* at “Afgjørelsens Øieblik er en Daarskab” (SKS 4: 255). Fra et stadieteoretisk perspektiv dreier verket seg om et definitivt valg for leseren, og hvor det egentlig bare er det siste alternativet – det etiske – som er det rette. Men Victor slår ikke noe endelig fast om verket (konstativt), så jeg vil derfor mene at inndelingen må forstås fra et performativt perspektiv: Shoshana Felman påpeker at forførelsen innebærer en adskillelse (avsnitt 2.1.4). Den oppsplittingen Victor gjør av papirene, er en tilspissing av konflikten. På denne måten forsøker Victor å engasjere leseren og forføre henne inn i verket. Han deler sitt etiske dilemma med henne da hun nå må forholde seg til det valget Victor har blitt presentert for. Det brutale hugget i skatollet kan altså tolkes som en metafor for de inngrepene han har gjort i tekstene: Kanskje yter de verken forfatterne eller tekstene rettferdighet.

Angående tittelvalget sier Victor: “Under den idelige Beskæftigelse med disse Papirer gik der et Lys op for mig, at man kunde afvinde dem en ny Side ved at betragte dem som

---

<sup>61</sup> Victor bruker imidlertid aldri begrepet “etiker” om B. Han sier kun at han er forfatteren av brev med et etisk innhold. Men når han omtaler A som “Æsthetikeren” (2: 17), er det jo lett for leseren å formulere motsetningen – den kommer nærmest av seg selv. Har man sagt A, “maa man ogsaa sige B” (2:20), sier Victor. Slik leker han med leserens forventninger, og får henne til å se automatikken i kategoriseringen av verden.

tilhørende eet Menneske” (2: 20). Denne tanken har han ikke klart å oppgi selv om den er “uhistorisk” (ibid.) da det er lite sannsynlig at ett menneske kan skrive så forskjellige tekster. Undertittelen har imidlertid blitt “Et Livs-Fragment” (altså i entall) hvilket Victor overhodet ikke kommenterer. Aage Henriksen mener denne kaster lys over verket: “Og for hele værkets vedkommende gør Victor i sit forord opmærksom på, at det ville være et frugtbart synspunkt at betragte den samlede manuskriptbunke som een mands værk og dermed tankeudvekslingen mellem A og B som en indre dialog” (Henriksen 76). Det er nettopp tanken om at det er snakk om én forfatter som har fått Victor til å velge tittelen “Enten–Eller”: Det er denne anonyme forfatterens indre kamp leseren er vitne til. Inndelingen i to deler, og kategoriseringen av forfatterne, er dermed et overhengende paradoks. Henriksen synes det er rimelig å anta at det er Victors indre dialog det er snakk om, og at han dermed er forfatteren. En slik konkludering synes jeg imidlertid lukker verket – Victor vil nettopp få frem at dialogen mellom det estetiske og det etiske er en hvilken som helst lesers indre dialog.

Victor hevder at papirene ikke gir noen svar på *hva* leseren skal velge (eller hva den eventuelt anonyme forfatteren valgte): “I denne henseende have disse Papirer ingen Ende” hvilket han “anseer [...] for en Lykke” (2: 21). Han hevder at leseren faktisk kan glemme tittelen hvis hun ikke liker den. Slik peker han på verket som en performativ konstruksjon: Det kan leses som et forsøk på å formulere to livsanskuelser, uten noen endelige svar. Slik rettferdiggjør han også sitt metaforiske øksehugg.

### 3.7 Ut av skallet

Hvem er Victor? Han vil nok si at dette ikke er et relevant spørsmål da han fremstiller seg selv som en “regnskapsfører”, det vil si en tilrettelegger av tekstene. Jeg vil likevel si at han spiller en såpass viktig rolle i verket at han ikke bare kan forlate leseren etter forordet. Før han oppdager papirene, fremstår han som en noe forfengelig spissborger. Han faller for skatollets ytre, uten tanke på hva det måtte inneholde. Når han hugger i det, er det fordi han er på jakt etter penger – dette blir unektelig et sleivspark til romantikerens dyrking av det poetiske ved tilfeldigheten. Men samtidig endrer funnet av papirene ham: Han flytter fokuset fra virkeligheten og til litteraturen – fra det ytre til det indre.

“Victor Eremita” kommer fra latin og betyr “den seirende eneboer”.<sup>62</sup> Kanskje er det funnet av papirene som har gjort Victor til en eneboer: De har blitt nærmest som en besettelse for ham som han har holdt skjult. Etter at han fant papirene, har han nok brukt adskillig mer

---

<sup>62</sup> Kilde: <<http://sks.dk/ee1/kom.xml#k1>>, lesedato: 20.10.11.

tid ved skrivepulten enn ute blant menneskene, det være seg på byen eller landet. Det er noe manisk ved kretsingen rundt hans forhold til tekstene som minner om det Butler kaller for *moral narcissism* – hans skyldfølelse overfor forfatterne gjør ham lukket inne i seg selv (avsnitt 2.1.3). Victor er “seirende” i den forstand at han er den eneste som kjenner til hemmeligheten. I syv år har han båret på den, og beveget seg stadig lengre innover i tekstene i stedet for utover i samfunnet. Navnet “Eremita” gir da også assosiasjoner til en eremittkreps, som er et bløtdyr som smetter inn i skallet sitt for å skjule seg for ytre farer. Men har det man holder hemmelig noen eksistens hvis man ikke forsøker å artikulere det? Butler understreker nødvendigheten av en mottaker av talen: “If it is an account of myself, and it is an accounting to someone, then I am compelled to give the account away, to send it off, to be dispossessed of it at the very moment that I establish it as my account” (Butler 2005: 36).

Victor velger til slutt å dele tekstene med omverdenen, og mister dermed sin store hemmelighet. Man kan kanskje si at han skjærer gjennom sin egen usikkerhet, og konstruerer et forord som skaper liv i tekstene. I *Excitable Speech* skriver Butler: “Being called a name is also one of the conditions by which a subject is constituted in language” (Butler 1997a: 2). Ved å tildele A og B filosofiske identiteter, gir Victor dem en mulighet for deltakelse i kommunikasjonsrommet. B har imidlertid også et virkelig navn – Wilhelm – men Victor vil ikke kalle ham det, siden han ikke vet navnet på A (2: 15). Slik insisterer han på deres jevnbyrdighet.

Uavhengig av hvorvidt Victor er forfatteren eller ei, er beskjeftigelsen med tekstene også blitt et identitetsprosjekt for ham. Han har latt seg påvirke av de to ulike livsanskuelsene (dikotomien har han i hvert fall selv skapt), men hvilken side han eventuelt har valgt, tier forordet om. Han kan gi et regnskap over det han har gjort med tekstene, men ikke over seg selv: Han nekter derfor å gi en slik personlig *account*<sup>63</sup> som det A og B presser hverandre til. Jeg vil si at Victor viser seg både som estetiker (når han hugger til skatollet) og som etiker (i og med at han tviler og diskuterer hvorvidt det er riktig å gi ut papirene). Eremittkrepsen er avhengig av å skifte skall for å overleve, og kanskje er det også slik for Victor: Hvis man ikke våger å prøve andre skall, det vil si andre filosofiske identiteter, risikerer man å stivne i sitt eget, og miste kontakten med ikke bare omverdenen, men også seg selv.

“Secretair” refererer også til en mer menneskelig størrelse enn et møbel: Sekretæren.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Han nedlegger på et vis en protest mot den formen for *ethical demand* som Butler hevder kan være etisk vold mot subjektet (Butler 2005: 124).

<sup>64</sup> I en av Kierkegaards mange kommentarer til *Enten–Eller* omtaler han Victor som en “Forfatter, der, som man seer af Fortalen, helst ønsker at være Extraskriver i Litteraturen” (*Pap. IV B 38*). En ekstraskriver var en

En sekretær har som oppgave å organisere papirer for andre enn seg selv. Sekretæren er en tjener – ser Victor seg som en tjener av A og B? Det sekretæren skriver, er utelukkende en avskrift av andres tale. Hvis man tenker at sekretæren er en annen benevnelse på forfatteren, vitner det om et helt annet syn på forfatteren enn det romantiske – en sekretær gir ikke inderlig uttrykk for seg selv. Victor forsøker å gi noe helt annet enn en narsissistisk bekjennelse. Selve skriveakten kommer også i fokus da forfatteren nærmest kobles sammen med møbelet han sitter ved og skriver: Forfatteren oppstår i selve skriveøyeblikket. Da blir også spørsmålet om hvem forfatteren er (det vil si hans identitet forut for skrivingen) uviktig: Han er ikke noe annet enn selve teksten. Samtidig kan man si, som Jacob Bøggild gjør, at forfatteren er marginalisert, i den forstand at han befinner seg i marginen – også etter forordet.<sup>65</sup> Den dialektikken Victor har skissert opp, lyder som et ekko gjennom hele verket.

### 3.8 Å snakke uten autoritet

Eremita var et tilnavn i middelalderen til en skriftlærd som valgte å trekke seg unna for å søke ensomhet og fordype seg i religiøse skrifter.<sup>66</sup> Ser Victor seg selv som en slik (religiøs) lærd? Hvem har gitt ham denne autoriteten? Det er i hvert fall ikke forfatterne A og B. For at et performativ skal tre i kraft, hevder Austin at en av de viktigste forutsetningene er utsigerens autoritet. Vil leseren gi Victor en slik autoritet?

Den religiøses tilbaketrekking var gjerne motivert av en asketisme: Denne ønsket å leve et enkelt liv i kontemplasjon over sine handlinger. Skyldspørsmålet er grunnleggende for Victor, og forordet er på et vis hans skriftemål overfor leseren: Han redegjør for alt (galt?) han har gjort, og ber leseren om tilgivelse. Hans (for)dom over A og B er midlertidig, og man kan si han overlater dommerklubben til leseren: “Parallelt med forfatter-instansens tilbagetrækken er vi vidner til en *stærk fremhævelse af receptions-instansen* i forordets kommunikationsrum” (Frandsen 1995: 381). Victor etablerer dermed autoritet ikke i kraft av sin ytre posisjon – “Eremita” skal ikke tolkes bokstavelig som en tittel. Han forsøker i stedet å oppnå autoritet ved å *gi fra seg* autoritet. Da Victor ikke engang selv har klart å velge, kan han ikke si hva den ukjente leseren skal velge. Det er derfor en slags demokratisk tanke i det at forfatteren gjør seg marginal. Strategien filosofen Bertel Pedersen beskriver i

---

betegnelse på en underordnet sekretær, så forfatterrollen knyttes dermed til en slik tilbaketrukket posisjon. (Det er ellers litt forvirrende at han omtaler forordet som en fortale da det er As prolog til “Forførerens Dagbog” som går under betegnelsen fortale. Jeg antar at han refererer til Victors forord.) Kilde:

<[http://sks.dk/fb/kom.xml?zoom\\_highlight=extraskriver#k20](http://sks.dk/fb/kom.xml?zoom_highlight=extraskriver#k20)>, lesedato: 02.11.11.

<sup>65</sup> Avsnitt 2.3.1.

<sup>66</sup> Kilde: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/263272/hermit>>, lesedato: 20.10.11.

Kierkegaards tekster<sup>67</sup>, er i høyeste grad gjeldende i Victors forord: “Kierkegaard is [...] quite consistent when he claims his own relationship to the text is that of a reader or a secretary since this claim guarantees the otherness of the other and constitutes the autonomy of the persona” (Pedersen 1974: 105). Victor åpner rommet for leseren, og gir henne friheten til å forstå det selv, og dermed også velge selv.

Men hvordan skal leseren være noe bedre rustet enn Victor til å ta valget? Hillis Miller skriver om kravet til leseren om å felle en dom som fortelleren i James’ “The Aspern Papers” stiller henne overfor: “To read James is to be put in the pickle of being made responsible for judgment when the grounds for judgment are not entirely certain. The reader is put on trial in a way that is not wholly pleasant” (Hillis Miller 2005: 15). Victors forord skaper en grunnleggende tvil til hele verket: Er det egentlig slik det gir seg ut for å være? Forordet legger grunnlaget for en bestemt lesestrategi som krever en mistenksomhet overfor fortellernes ytringer.

Identitetsutforskningen skjer i selve møtet mellom “hiin Enkelte” og teksten, det vil si i lesehandlingen. Produktet av denne skjer i samspill med forfatteren/forfatterne: Victor kan godt be leseren om å glemme tittelen han har skapt, men den kan også være et utgangspunktet for hennes lesning.

En erkjennelse av *det incommensurable*<sup>68</sup> mellom det ytre og det indre er også en erkjennelse av at en gjentakelse ikke er mulig. Man skaper stadig nye forestillinger om hvem man er. Gjennom dialogen oppstår disse ved et samarbeid med den andre, og resultatet blir noe man ikke kunne ha skapt alene. Det forutsetter imidlertid en innlevelse – en evne til å miste seg selv i lesningen. Barthes skriver om den gleden forfatteren forsøker å dele med leseren:

Does writing in pleasure guarantee – guarantee me, the writer – my reader’s pleasure? Not at all. I must seek out this reader (must ‘cruise’ him) without *knowing where he is*. A site of bliss is then created. It is not the reader’s ‘person’ that is necessary to me, it is this site: the possibility of a dialectics of desire, of an *unpredictability* of bliss: the bets are not placed, there can still be a game. (Barthes 1987: 4)

---

<sup>67</sup> Denne paradoksale strategien – tilbaketrekking for å oppnå autoritet – har blitt beskrevet av flere som en sentral del av Kierkegaards forfatterskap, for eksempel av Judith Purver i artikkelen “Without Authority: Kierkegaard’s Pseudonymous Works as Romantic Narratives” (2007). Jeg vil altså mene at strategien også demonstreres gjennom et pseudonym.

<sup>68</sup> *Det incommensurable* er et begrep Kierkegaard flere steder bruker for å betegne det umulige i sammenligningen, for eksempel mellom det indre og det ytre. Victor bruker begrepet i tilknytning til hørselens evne til å fange det indre: “thi ligesom Stemmen er Aabenbarelsen af den for det Ydre incommensurable Inderlighed, saaledes er Øret det Redskab, ved hvilket denne Inderlighed opfattes” (2: 11). Hørselen (eg. fornemmelsen) avslører dermed *dissonansen* mellom det indre og det ytre – den viser frem det incommensurable (avsnitt 3.4).

Victor vet ikke hvor leseren er – han henvender seg til hvem som helst som vil kjøpe boken han har utgitt. Han kan ikke vite om leseren vil oppleve den samme gleden, og uhyggen, som han har gjort, og forordet er dermed en demonstrasjon av en unik lesererfaring. Det lukker ikke verket slik Derrida hevder at forordet risikerer å gjøre, men tvert imot åpner det. Victor setter i gang “spillet” om verdiene, som starter på nytt for hver lesning. Han sier indirekte at verket ikke er konstativt, og kan dermed ikke vurderes som sant eller falskt.

### 3.9 Foreløpelig konklusjon

Victors fortelling er et forsøk i å lokke leseren med inn i verket ved å appellere til hennes fascinasjon for spenningen i narrative. Først gir han inntrykk av at historien om papirene er sann ved å fortelle detaljert om alle omstendighetene rundt utgivelsen. Konstativene er nettopp grunnlaget for performativet – det vil si løftet om hva verket inneholder. Men Victor avslører at forfatterne ikke er til å stole på, og dermed kan man heller ikke ta løftet bokstavelig – det blir tomt eller ugyldig (*void*). Det betyr imidlertid ikke at leseren står “tomhendt” igjen etter forordet: Det har sagt noe vesentlig om verkets karakter av *upålitelighet*. Victor sier indirekte at verket er en ustabil konstruksjon da forbindelsen mellom det indre og det ytre alltid er incommensurabel. Victors fortelling er derfor ikke en allegori som skal tolkes på én måte. Det allegoriske er heller en strategi som brukes i verket for å stimulere leseren til egen refleksjon.

Victor går fra et overflatisk forhold til verden der han bare er ute etter ytre gevinster, til en intens beskjeftigelse med “det indre”. Den ene karakteren i verket, Johannes forførereren, *snakker* til Victor, og slik etableres skriftrommet som et samtalerom. Leserens kan oppleve forfatteren så livaktig at det er som om han var i det samme rommet. Men på samme måte som leseren ikke får vite noe sikkert om papirenes opprinnelse, kan forfatteren heller ikke gi en objektiv redegjørelse for seg selv. Ved å legge opp til en duell mellom A og B, krever Victor et forsøk på en redegjørelse, og sier indirekte til leseren: Velg! Slik nærmest presses leseren til å bli bevisst seg selv. I den indre verden er det imidlertid betydelig vanskeligere å avgjøre hvilke handlinger som lykkes: Hvilke kriterier skal for eksempel benyttes for å kategorisere en filosofisk dialog som vellykket?

Selv om Victor har gitt tolkningsmakten til leseren, avslutter han med et ønske om at det vil lykkes “den elskverdige Læserinde nøiagtigt at følge Bs velmeente Raad” (2: 22). Mens den mannlige leseren er overlatt til seg selv, anbefaler han den kvinnelige leseren å lytte til de noe snusfornuftige rådene til B i andre bind. Han frykter at hun ellers vil fortape seg i Johannes’ forførelse. Jeg har imidlertid valgt ikke å lytte til Victors råd, og omtaler i stedet



den generelle leseren som “hun” som selvfølgelig er fullt utbyttbart med hankjønnspromenent.

## 4.0 As tekster. En drift mot det etiske

A er ifølge Victor en estetiker, og jeg vil begynne analysen med å se på trekk ved ham som passer til denne definisjonen: Han søker etter det estetiske – det skjønn og interessante – i tilværelsen, og ser på kunsten som en måte å oppnå sanselig nytelse på. Dette gjør han fordi han har avvist spissborgerens instrumentelle syn på handling. Løfter er for ham en retorisk lek uten forpliktelser. Han idealiserer historiens mest kjente forfører, Don Juan, som er så frigjort fra samfunnets normer at han nærmest blir et kunstverk i seg selv. A forsøker i sine tekster å fryse omgivelsene i vakre tablåer, og kvinnen er et objekt han vil forholde seg utelukkende estetisk, og ikke etisk, til.

Da språket – som er hans kunstform – åpner for en større kontekst, brytes likevel bildene opp, nærmest mot hans vilje. “Forførerens Dagbog”, som man kan tenke seg ville være hans triumferende demonstrasjon av den moderne Don Juan, blir i stedet en fortelling om en demonisk forfører som lurar kvinnen med sine tomme løfter, og reduserer henne slik til et “Intet”. I fortalen til dagboken viser han en innlevelse i kvinnen som fører ham over i etiske kategorier. Gjennom dialogen med henne har hans selvportrett slått sprekker, og han har åpnet seg for et annet perspektiv enn det estetiske. Er han dermed blitt en etiker med en tydelig narrativ identitet? Jeg vil diskutere hans forhold til det etiske i lys av forfatteren av andre bind, B som jeg vil hevde at A (indirekte) er i dialog med i alle tekstene.<sup>69</sup>

### 4.1 As selvportrett

#### 4.1.1 Portrett av en anonym forfører

I “Diapsalmata” forteller A at han har gått fra en adjunktpost til å bli med i en teatertrupp (2: 42). Da de korte tekstene som første bind åpner med, er mer lyriske enn berettende, skal man neppe tolke denne informasjonen bokstavelig. Det sier likevel noe om hvordan A ser seg selv som en “performer”, ikke bare på scenen, men også i dagliglivet. Han må stadig fornye seg da det verste som kan skje, er at han stivner i en posisjon. Han sier at “Klæderne gjøre Manden” (2: 251), og skriver i flere av tekstene om forkledning som et virkemiddel for bedrageri, særlig i erotikkens tjeneste. Han forakter handlinger med bestemte formål, fordi han vet at resultatet aldri blir som forventet uansett: “Hvad udrette de vel, disse travle Hastværkere?” (2: 33). Handling (det ytre) representerer ikke noen intensjon (det indre), så livet er utelukkende

---

<sup>69</sup> Et slikt perspektiv forutsetter at man kjenner til andre bind også, og understreker det spatiale ved verket som Victor er inne på når han hevder at rekkefølgen ikke er gitt.

et overflatisk spill. I stedet for å delta i samfunnets etablerte aktiviteter (som arbeidslivet), overgir han seg til tilfeldighetene hvilket for ham er muligheter for interessante, estetiske situasjoner. Han leker seg med språket, og de korte tekstene i “Diapsalmata” er spekket med humor og ironi. Selvmotsigelsene er demonstrativt tydelige: “Hvad jeg duer til? Til ingen Ting eller til Hvadsomhelst” (2: 35).

Fremfor å si noe direkte om seg selv skriver han om fiktive karakterer og mytiske skikkelser. Han har funnet gjenklang for sin estetiske livsanskuelse i myten om forførereren Don Juan, og mener Mozarts opera *Don Giovanni*<sup>70</sup> er særlig egnet til å fremstille denne karakteren. Her er Don Juan ren “Attraa” (2: 102): Han handler, det vil si forfører kvinner, uten refleksjon. A kaller det for “umiddelbar Handling” (2: 121).

Shoshana Felman påpeker i sin analyse av Molières karakterkomedie *Don Juan* at Don Juan forholder seg til språkhandlinger på en fundamentalt annen måte enn de øvrige karakterene i stykket (avsnitt 2.1.4). Han gir løfter om ekteskap til den ene kvinnen etter den andre, uten at han mener noe med dem. Hans eneste mål er å ha sex med henne, så tjeneren kan notere enda en erobring på listen. Kvinnene tolker løftene som oppriktig ment, og blir dermed bedratt. I stykket (og i operaen) oppsøker en av de bedratte – Dona Elvira – ham for å ta hevn. I analysen av operaen fokuserer A nesten bare på Don Juan, og lite på de andre karakterene i stykket. Han faktisk avviser å diskutere konflikten da han anser det som en profanering av myten, og avviser også Molières komedie der Don Juan ikke bare føler kvinnenens vrede, men også mennenes som krever penger av ham.<sup>71</sup> I Molières versjon er Don Juan en (komisk) opprører mot samfunnets konvensjoner. I As øyne forholder ikke Don Juan seg til samfunnet – hans væren er på et annet plan.

Hva mener A med “umiddelbar Handling”? Det er egentlig et paradoks da den illokusjonære talehandlingen ikke gir informasjon om resultatet – det avhenger av mottakerens respons.<sup>72</sup> Don Juan gjør egentlig det umulige: Handlingen (forførelsen) finner sted umiddelbart, og får umiddelbar effekt, og man må dermed si at den er frigjort fra språkets konvensjoner. A forsøker å oppheve konteksten rundt Don Juans handlinger (slik Don Juan også selv forsøker). Han er som en urkraft i naturen, lik vinden, og A sammenligner hans fremferd med bølgetopper på et opprørt hav: De kommer til, og blir borte igjen (2: 97). Han er

---

<sup>70</sup> A kaller den for *Don Juan*, hvilket var vanlig i Kierkegaards samtid.

<sup>71</sup> Det er en interessant parallell til forordet der Victor hugger opp skatollet av en så prosaisk grunn som penger. A ville nok ha ment at Victor dermed reduserer det poetiske potensialet ved “tilfellet”.

<sup>72</sup> Houen interesserer seg imidlertid for illokusjonære effekter av litteratur, i motsetning til perlokusjonære (avsnitt 2.2.2). Jeg forstår det slik at han etterlyser et mindre instrumentelt, og mer affektivt, perspektiv: hvordan virker språket på leseren under selve lesehandlingen? Idealiserer A her en lignende umiddelbar, emosjonell effekt?

derfor nærmere en idé enn et psykologisert individ. Han reflekterer overhodet ikke over forførelsen, men handler gjennom musikken. Forførelsen av den enkelte kvinnen, som vektlegges i dramaet, er mindre viktig i operaen. Kravet til logikk i handlingen oppheves i musikken, som i stedet blir et samlende uttrykk for Don Juans væren, det vil si den erotiske sanseligheten.<sup>73</sup>

As idealisering av Don Juan som en musikalsk idé blir et bilde på hvordan han forsøker å oppheve sin egen eksistens: “Jeg har siddet nærved, jeg har fjernet mig mere og mere, jeg har søgt en Afkrog i Theatret, for ganske at kunne skjule mig i denne Musik” (2: 122). Musikken blir nærmest en metode for å gå opp i sanseopplevelsen. Språket blir for ham motsetningen til musikken, og han misliker språklige bilder der “dets sande Hensigt skal være at skjule en Dunkelhed i Tanken” (2: 130).<sup>74</sup> I et diapsalma skriver han at hvis han skulle male sitt “Livs-Resultat”, ville det bare blitt en eneste farge: rødt (2: 37). Han tviler på at det er mulig overhodet å kommunisere et dypere innhold, så derfor kan man like gjerne overgi seg til skjønnheten i overflaten, hvilket er grunnen til at han fremhever den musikalske tolkningen av myten om forførelsen. På samme måte som Don Juan forfører kvinner, forfører musikken tilhøreren. Men hvor dypt går denne forførelsen? Det er ingen tvil om at den er en intens sanseerfaring, men reduserer A kunstopplevelsen til det Barthes kaller for *loisir*, altså nytelse som et tidsfordriv? A jakter stadig på nye sanseerfaringer, akkurat som Don Juan jakter på kvinner, fordi den enkelte aldri gir dyp nok tilfredsstillelse.

As tekster bærer preg av en rastløshet: Han har altså skrevet noen aforismelignende tekster kalt diapsalmata (i entall: *diapsalma* hvilket betyr “omkvad”, og sånn sett burde være plassert mellom de andre tekstene), to lange og tre korte argumenterende tekster (som på grunn av sin frie form vel kan karakteriseres som essays fremfor avhandlinger), en litteraturanmeldelse (anmelder han stykket eller oppførelsen?), og en dagbok (som kan leses som en roman). Det er et paradoks at han i det hele tatt skriver da han i essayet om Don Juan har avvist språket. Han rømmer fra paradokset ved å komme med en ordflom – han kaller faktisk innledningen og avslutningen på essayet for “intetsigende”. I boken “*Chatter*”. *Language and History in Kierkegaard* trekker Peter Fenves, professor i tysk litteratur, frem uttrykk fra Kierkegaards tekster som betegner kommunikasjonsformer som ikke har noe bestemt formål: “*snak, passier, sladder, vrøvl og nonsens*” (Fenves 1993: 10). Det ligger ikke

---

<sup>73</sup> A oppfordrer i essayet leseren til å lukke øynene når hun hører musikk for å få et mest mulig konsentrert sanseintrykk (2: 122). Victor fremhever på den andre siden hvordan hørselen fanger dissonansen som bryter med det umiddelbare behaget (avsnitt 3.4).

<sup>74</sup> En slik kvalitativ vurdering av kunstformene var vanlig i den tyske romantikken.

noen mening bak uttrykket, og man kan si at snakkingen (eller skrivingen) får en verdi i seg selv. A mener leseren godt kan hoppe over innledningen til essayet om Don Juan for å komme til det vesentlige (2: 66) (men hva er det vesentlige?). Teksten forsøker på et vis å være *direkte* handling: Det er en oppfordring til å lytte til Mozarts musikk (og slutte å lese?) – “hør”, utbryter A til leseren (2: 92) – og forfatteren er bare et ledd mellom leseren og musikken. Han forsøker altså ikke bare å forsvinne i teateret, men også i sine egne tekster ved å plassere seg selv helt i marginen av dem.

Felman hevder, som tidligere nevnt, at Don Juan ser på språket som “a field of enjoyment, not of knowledge” (Felman 2003: 14). Fungerer språket på samme måten for A? Da han har avvist meningsdimensjonen i språket, hengir han seg i stedet til det fragmentariske uttrykket, og leker seg med ulike litterære sjangre.<sup>75</sup> Han avviser ikke bare språket, men også sitt publikum da han tror de ikke er i stand til å forstå ham: “Lad Andre klage over, at Tiden er ond; jeg klager over, at den er ussel; thi den er uden Lidenskab. Menneskenes Tanker ere tynde og skrøbelige som Kniplinger, de selv ynkværdige som Kniplings-Piger. Deres Hjertes Tanker ere for usle til at være syndige” (2: 36). Synden krever en bevissthet som han mener samtidens spissborgere er blottet for – de forstår ikke hans lengsel etter det sublime. Hva skjer med en som spiller bare for seg selv?

#### 4.1.2 Narsissisten Johannes

A er, ifølge ham selv, utgiveren, og ikke forfatteren av “Forførerens Dagbog”, så innholdet i denne teksten står altså ikke på hans regning. Johannes spiller imidlertid en viktig rolle i As selvframstilling: Han er på et vis *skyggen* i selvportrettet.

Den største trusselen for A er kjedsomheten. Bak begeistringen over interessante situasjoner truer hele tiden melankolien, eller det han kaller “Tungsindet”, med å ta overhånd. Om melankolikerens tale skriver litteraturforskeren Toril Moi i innledningen til Julia Kristevas *Svart sol*: “Melankolikerens forhold til språket blir derfor en bevisst innsikt i språkets vilkårlighet, dets meningsløshet” (Moi 1994:15). Det forhindrer altså ikke melankolikeren fra å snakke: Han kan tvert imot komme med en talestrøm, som er monoton og gjentakende. A, som vil marginalisere seg selv, risikerer i stedet å snakke bare til seg selv. Han forsøker ikke å overtale leseren om sitt syn på Don Juan, men snakker bare for andre “Forelskede” (2: 65): “Enhver Læser, der finder Legen kjedsommelig, han er naturligviis ikke af mine Lige, for ham har den ingen Betydning, og det gjælder her som allevegne, lige Børn

---

<sup>75</sup> Undertittelen på hans essay om tragedien er “Et Forsøg i den fragmentariske Stræben” (2: 137).

lege bedst” (2: 66). Dermed kan det virke som han avviser enhver leser som ikke deler nøyaktig det samme synet på Don Juan som ham.

Det er skrevet mye om A som narsissist hvilket synes å være ankepunktet i kritikken av ham.<sup>76</sup> Filosofen Vincent McCarthy skriver for eksempel om A at “he is turned in upon himself; he refuses to turn outward” (McCarthy 2008: 62). Narsissisten isolerer seg fra omgivelsene i fascinasjon av seg selv. Jeg mener denne karakteristikken ikke er riktig om A, men stemmer utmerket for Johannes. Med ham gir A – enten som utgiver eller forfatter – en moderne versjon av forførelsen: Mens han i essayet om Don Juan beskriver virkningen av forførelsen, *demonstrerer* han den her. Jeg vil komme tilbake til As forhold til teksten, og vil i det følgende beskrive portrettet av Johannes.

Johannes er estetikerens *par excellence*: På jakten etter det poetiske ved virkeligheten tar han utelukkende estetiske, og ikke etiske, hensyn. Han agerer i virkeligheten – det vil si i Københavns gater og besteborgerlige stuer – men han omformer denne til en scene som passer ham. For Johannes er kvinnene som dukker i hans teater der han er regissør og skuespiller. Han har inntatt rollen som forførelsen, og spiller ut denne ved å gjøre bestemte handlinger – de såkalte *actiones in distans* (2: 301). Men disse er av en så lyrisk karakter at de ikke er formålsrettede i vanlig forstand. Forførelsen er alltid vellykket, fordi det er Johannes som definerer spillereglene. Det er derfor heller ingen risiko for å mislykkes. Aage Henriksen omtaler altså Johannes’ verden som en “fiksjonsvirkelighet”: Fremstillingen er “præsentisk, som en løbende indre monolog, der registrerer, kommenterer og tilmed agerer i den omgivende verden” (Henriksen 1969: 81). Når Johannes spaserer i Fredriksbergs Have og hører spredte samtaler mellom kvinner, interesserer han seg ikke for meningen (som er alt for triviell), men for skjønnheten i lyden av stemmene. I stedet for å ergre seg over spissborgernes meningsløse handlinger og henfalle til tungsinn slik A gjør i “Diapsalmata”, konstruerer han sin egen virkelighet.<sup>77</sup>

I Johannes’ dagbok trer det imidlertid ut én kvinne fra det anonyme havet av kvinnelighet: Cordelia. Johannes forlover seg også med henne. Men han holder henne på behørig avstand, og nærmer seg henne bare når det er nødvendig som et ledd i forførelsen. Henriksen skriver at hun blir en slags plante han dyrker frem som “skal have lov til at gro og forvandles” (Henriksen 1969: 54). Han åpner seg dermed aldri for henne – det er bare hun

---

<sup>76</sup> Det er også ankepunktet i Bs kritikk av ham (avsnitt 5.1.1).

<sup>77</sup> Emmeline, protagonisten i lystspillet *Den første Kjærlighed*, er også en romantisk narsissist som A eksplisitt harselerer med: “Hendes gamle Forelskelse i Charles er Pjat, hendes nye i Rinville er ogsaa Pjat; hendes Sværmeri er Pjat; hendes Vrede er ogsaa Pjat; hendes Trods er Pjat, hendes gode Forsæt er ogsaa Pjat” (2: 268).

som skal åpne seg for ham. Han får vite at hun lever isolert og beskyttet sammen med sin tante, og er derfor så uberørt at hun lett kan påvirkes. I begynnelsen av dagboken observerer han en kvinne foran et speil i en butikk: “Hendes Hoved er fuldkommen ovalt, hun bøier det lidt forover, derved høines Panden, der hæver sig reen og stolt uden al Aftegning af Forstands-Organer” (2: 306). Johannes ser, i likhet med Don Juan, ikke noe annet interessant ved kvinnen enn skjønnhet, og Cordelia er et tilfeldig objektet for forførelsen. Hun har ikke adgang til å bruke språket aktivt – Johannes ser henne altså bare som en mottaker av sitt performativ, det vil si forlovelsen. Denne er imidlertid bare en tildekking av hans egentlige hensikt: forførelsen.

Johannes refererer stadig til en grønn kåpe Cordelia går kledd i, og hevder at “den grønne Kaabe fordrer Selvfornegtelse” (2: 319). Der Dona Elvira kler seg ut for lede Don Juan i en felle, åpenbares det ikke noe innenfor Cordelias grønne kåpe – Johannes enser bare det ytre. Dermed lærer han aldri å kjenne hennes intensjoner. Han kan til og med glemme hvordan hun ser ut: Første gang han ser henne på Lange Linie, husker han tantens utseende i detalj, men han har glemt hvordan hun var kledd. “Den egentlige Nydelse ligger ikke i hvad man nyder; men i Forestillingen” (2: 40), skriver A i et diapsalma hvilket er et syn som er tatt ut i sin ytterste konsekvens i “Forførerens Dagbog”. I operaen ser man forførereren på utsiden hvilket er et poeng for A da det åpner for tilskuerens estetiske opplevelse. I “Forførerens Dagbog” ser man alt fra forførerens perspektiv.

I én versjon av myten om Narcissus forelsker han seg i sitt kvinnelige speilbilde.<sup>78</sup> Cordelia blir etter hvert mer lik Johannes da hun også blir en romantisk “sværmer” med forakt for borgerlige konvensjoner. Han overbeviser henne om at forlovelsen må brytes, fordi den ellers vil ødelegge erotikken. Johannes anerkjenner ikke meningen med forlovelse, det vil si løftet om ekteskap: “Af alle latterlige Ting er dog en Forlovelse den allerlatterligste. Ægteskabet er der dog Mening i, om end denne Mening er mig ubeqvem” (2: 364). Forlovelsen er ikke annet enn et estetisk eksperiment, og representerer høydepunktet i fortellingen. A skriver selv at “en Forlovelse er en Mulighed, ikke en Virkelighed” (2: 177). Johannes hevder at hans “Sjæl fordrer mere og mere Virkeligheden” (2: 324), men det er bare som et potensial, det vil si han må bryte med den når den truer med forpliktelser. Handlingen er meningsløs fra starten: Johannes har ikke hatt noen intensjon om at den skal være

---

<sup>78</sup> Versjonen finnes hos Pausanias som er lite kjent i dag, da Freuds begrep narsissisme baserer seg på Ovids versjon. Det er også Ovids versjon Kierkegaard vil fremheve da denne tydeligst illustrer selvførelskelsen (avsnitt 2.3.2). Johannes forholder seg imidlertid til Cordelia som en speiling av seg selv, og det er dermed like mye en selvførelskelse som hvis han fokuserte på sitt eget speilbilde.

vellykket, og den må derfor med Austins begreper karakteriseres som en utnyttelse av performativet. Men fra Johannes' perspektiv er bruddet en del av, og ikke et brudd med, erotikken da han mener bruddet vil føre ham nærmere Cordelia. Han omdefinerer – nærmest dekonstruerer – den spissborgerlige oppfatningen av premissene for en vellykket kjærlighetshistorie. Som den romantikeren han er, separerer han radikalt mellom institusjonaliseringen av kjærlighet og den private kjærligheten.

Likevel gjør Johannes ingen revolusjon: Når forlovelsen er brutt, er han tilbake der han var, uten at Cordelia har hatt noen effekt på ham. Hans *actiones in distans* er derfor lik det som skjer på en teaterscene: Hvis to karakterer blir gift i et drama, får ikke det noen konsekvenser. Men betyr det at fortellingen er uten effekt? Jeg vil komme tilbake til dette spørsmålet i tilknytning til As fortale.

## 4.2 En åpning mot det etiske

Jeg har hevdet at Victor fremhever rommets betydning når han sier at rekkefølgen på tekstene er tilfeldig (avsnitt 3.3). “Forførerens Dagbog” representerer på et vis den innerste, og mørkeste, “esken” i As tekster. I det følgende vil jeg vise eksempler fra de andre tekstene på hvordan estetikerens selvportrett slår sprekker, og åpner for det etiske. Jeg hevder at disse sprekkeene særlig oppstår i tilknytning til hvordan A forholder seg til kvinnen (riktignok kvinnen som en litterær skikkelse), hvilket kommer frem i “Skyggerids”, og hvordan han forholder seg til andre estetikere, hvilket kommer frem i essayet “Det antike Tragiskes Reflex i det moderne Tragiske”.

### 4.2.1 Den bedrattes perspektiv

A definerer seg aldri verken som forfører eller estetiker slik Johannes gjør.<sup>79</sup> Det er lett å glemme at det er Victor som har plassert A i denne kategorien. Victor har rett i at også A ser omgivelsene i et estetisk lys, men jeg vil videre i analysen drøfte hvordan A utfordrer den estetiske livsanskuelsen. Jeg hevder at dette har med hans bevissthet om språket som kommunikasjonsform å gjøre. Er det mulig å være så frigjort fra språkets konvensjoner at man totalt opphever det etiske?

I boken *Mellemhverandre – tableau og fortælling i Søren Kierkegaards pseudonyme skrifter* hevder litteraturforskeren Lasse Horne Kjældgaard at A idealiserer tablået, det vil si et

---

<sup>79</sup> Johannes erklærer: “Jeg er en Æsthetiker, en Erotiker, der har fattet Kjærlighedens Væsen og Pointet i den” (2: 356). A hevder stadig estetiske synspunkter (mest eksplisitt i “Diapsalmata”), men kommer aldri med en slik erklæring.



spatialt utsnitt av en fortelling. I essayet om Don Juan omtaler A et maleri som forestiller en mann som løfter en kvinne over en grøft. Det er flere kvinner i bildet så betrakteren kan forestille seg en gjentakelse av handlingen, altså en bevegelse i bildet (2: 111). Tablået var en populær fremstillingsform på Kierkegaards tid: Gjennom en billedlig gjengivelse av en situasjon kunne betrakteren fantasere seg frem til hva som hadde skjedd forut for denne, og hva som siden ville skje (Kjældgaard 2001: 56). A ønsker imidlertid å “fryse” øyeblikket; den ene kvinnen representerer alle kvinnene, og er derfor et direkte uttrykk for den erotiske sanselighet. Tablået får slik samme funksjonen som musikken. Johannes fantaserer frem en rekke tablåer av kvinnen: Han ser for eksempel Cordelia stå i vinduet om natten i kontemplasjon over den romantiske stemningen (2:341). Det blir en tydelig kontrast til en kvinne han har observert på dagen som nesten faller ut av vinduet da hun oppdager sin kjære (2: 370). Til sist i dagboken, da Cordelia skal reise ut på landet for å sørge i fred over bruddet, har Johannes arrangert et helt scenisk tablå i huset der hun skal være: Han har gitt sin tjener nøyaktige instruksjoner ned til hvert minste lille objekt i rommet slik at det skal minne henne om Johannes. Marc Katz skriver at “Johannes literally sets a scene, then retreats to his rooms in the city to imagine the playing out of his private [theatre]” (Katz 1998: 233). Cordelia er et fryst objekt i dette sceniske tablået, på samme måte som tebordet, pianoet og boken. Johannes forsinker utviklingen i historien med vilje: “At holde dem, der høre paa min Historie, *in suspenso*, ved smaa Bevægelser af episodisk Natur at forsikkre mig om, hvilket Udfald, de ønske den skal faae, i Fortællingens Løb at narre dem, det er min Lyst” (2: 358). I essayet om Don Juan skriver A at når det “lyriske” og det “episke Moment” virker sammen, “yttrer det sig i en vis Bedøven, der lader Situationen indslumre, der gjør den dramatiske Proces og Fortgang træg og besværlig” (2: 121). Slik dras stemningen ut “horizontalt” (ibid.), og ikke hierarkisk slik det gjøres i et klassisk narrativ.

I essayet om Don Juan unngår A kvinnens perspektiv da det ville føre ham over i det etiske. Kvinnen blir en påminnelse om konsekvenser av forførelsen, og A ønsker en slags “ren” estetisk handling. Insisteringen på overflaten – gjennom musikken eller tablået – er altså en måte å holde fast ved sin identitet som estetiker på. I “Skyggerids” presenterer A likevel portretter av tre kvinner som har blitt forført. Om forførelseshistorien har han imidlertid ikke mye å si: “Hendes Historie er kort; Clavigo forlovede sig med hende, Clavigo forlod hende” (2: 174). Det omhandler Marie Beaumarchais fra J. W. von Goethes tragedie *Clavigo* der historien er noe mer kompleks enn det A vil ha den til. Den viktige bevegelsen skjer ifølge A inne i henne: “Udefter er der altsaa Intet at bemærke, men indefter er der travl Virksomhed. Her optages et Forhør” (2: 181). Den bedratte lever i fortiden – for å forstå hva

som skjedde – og fremtiden – i håp om å få forførelsen tilbake. Nåtiden er overhodet ikke interessant for henne. Tablået kommer til kort i fremstillingen av den “reflekterede Sorg” (2: 168) – det kreves en tidsdimensjon som bare språket (narrativet)<sup>80</sup> har. Narrativet åpner dermed for konteksten rundt forførelsens talehandlinger.

#### 4.2.2 En (fortvilet) streben etter direkte kommunikasjon

Felman bruker et sitat fra “Diapsalmata” som eksempel på hvordan estetikerens opphøyer bruddet (*the failure*) som utgangspunkt for en språklig lek, i likhet med Don Juan (Felman 2003: 85). Hun vektlegger As humoristiske og ironiske tone, og ser bort fra at A også uttrykker en fortvilelse over bruddet (det er flere referanser til selvmord i “Diapsalmata”). Når A skriver om musikkens sanselighet, er det ikke uttrykk for en narsissistisk tilbøyelighet til nytelse, men et ønske om en direkte kommunikasjon: Mens språket må gå veien om tanken, det vil si refleksjonen, er musikken et uttrykk for sanselig begjær. Musikken er den erotiske kraftens språk der idealet er en sammensmeltning mellom kunstverket og tilhøreren, og mellom mannen og kvinnen. Musikken er ikke bare estetisk nytelse, men også en måte å forføre på, og dermed overtale.

Når A snakker om forførelse som “umiddelbar Handling”, refererer han egentlig til språkets evne til å forføre; Don Juans løfte til kvinnen er en forførelse i seg selv. A frykter imidlertid at det å formulere skriftlig den umiddelbare opplevelsen av musikken, vil redusere den:

Hvad man har elsket med ungdommeligt Sværmeri, hvad man har beundret med ungdommelig Enthusiasme, hvad man i Sjælens Inderlighed har vedligeholdt en hemmelighedsfuld gaadefuld Omgang med, hvad man har gjemt i sit Hjerte, det nærmer man sig altid til med en vis Sky, med blandet Følelse, naar man veed, at Hensigten er at ville forstaae det. (2: 67)

Dette minner om Victors frykt for å redusere kraften i tekstene ved å hevde noe om dem som kanskje ikke er riktig (avsnitt 3.5). A sier imidlertid at det å gjøre språket til noe like abstrakt som musikken, er ikke bare umulig, men også latterlig: “Hvis et Menneske talte saaledes, at man hørte Tungens slag o.s.v., saa talte han slet; hvis han hørte saaledes, at han hørte Luftsvingningerne istedetfor Ordet, saa hørte han slet, hvis En læste en Bog saaledes, at han bestandig saae hvert enkelt Bogstav, saa læste han slet” (2: 74).<sup>81</sup> Den lokusjonære handling, som er det han her beskriver, har ingen funksjon uten den illokusjonære handling. En

---

<sup>80</sup> A kaller språklig fremstilling for “Poesi” og maleri for “Kunst”, hvilket er et begrepsapparat han har fra G. E. Lessings avhandling *Laokoon*. Kjældgaard (2001) skriver inngående om Lessings påvirkning på Kierkegaard.

<sup>81</sup> Dette sitatet er også et godt eksempel på hvordan skrift og tale stadig sammenlignes i *Enten–Eller*, hvilket blir enda mer påfallende i andre bind.

dyrkning av den sanselige overflaten ved språket blir en formalisme der ytringens mening og dermed kraft er likegyldig. Essayet om Don Juan handler angivelig om musikken, men – særlig i lys av de andre tekstene i første bind – det handler også om språket som kommunikasjonsmedium. A har altså viktigere hensikter enn å leke med ordene. Fenves skriver: “By declaring in advance that nothing serious takes place in language, this discourse can reserve for itself the possibility of activity, fullness, significance” (Fenves 1993: 18).<sup>82</sup> Han hevder at dette er en strategi i flere av Kierkegaards tekster. As essay er dermed ikke så “intetsigende” som han selv påstår.

A sammenligner Don Juan med Faust fra Goethes drama med samme navn: “Faust som Reproduktion har Aandens Bestemmelse i sig. En saadan Forførers Kraft er Talen, det vil sige Løgnen” (2: 103). Faust må lyve overfor sin kvinne, Margrete, for å få henne til å tro at han mener alvor med troskapsløftet. Mens Don Juan –ifølge A– ikke forholder seg til etikken (han er amoralsk), må Faust forkaste etikken (han er umoralsk). I essayet om Don Juan fremhever altså A den musikalske tolkningen av myten for å unngå løgnene. Men det etiske perspektivet truer likevel med å bryte frem da As fremstillingsform nettopp er språket.

Den bedratte kvinnens sorg næres av en indre diskusjon (“Forhør”, 2: 181) rundt forførerens intensjon: “Hvad er da Stemmen, er det et Slag af Tungen, en Larm man kan fremkalde, som man selv det vil? Etsteds i Sjælen maa den dog have hjemme, et Fødested maa den have” (2: 184). Hun insisterer på at performativet er forpliktende, og har egentlig lurt seg selv, fordi hun i sitt indre har gjort muligheten (det vil si løftet om ekteskapet) til en virkelighet: “Der laae en Fremtid for hende [...] hendes Metamorphose var allerede begyndt, da blev Udviklingen afbrudt, hendes Forvandling standset” (2: 186). Hun har trodd at ekteskapet kan være en bekreftelse på kjærlighet, og innser etter bruddet at det nettopp er dette hennes forfører har hevdet ikke er mulig. Felman skriver at kjærlighetsløftet “is *par excellence* the promise that cannot be kept” (Felman 2003: 5). Jeg har tidligere vært inne på hvordan kjærlighetsløftet hviler tungt på spørsmålet om intensjon (avsnitt 2.1.3). Den bedratte er i tvil om bruddet kan karakteriseres som et bedrag, hvilket gjør henne ute av stand til å avsi noen dom over sin forfører som kan avslutte saken (2: 182). Hun havner slik i refleksjonens evige hjul. Felman hevder at skandalen i Don Juan først og fremst er en skandale knyttet til språket: “The scandal lies less in sex than in language” (Felman 2003: 78). Don Juan gjør opprør mot konvensjonene ved performativet da han overhodet ikke forsøker å stå inne for

---

<sup>82</sup> Det samme sier Jolita Pons om Kierkegaards forord (avsnitt 3.2).

noen intensjon. A skiller seg fra Don Juan ved å ha en vilje til en direkte kommunikasjon med kvinnen. Men kanskje Don Juan får ham til å innse at dette er en illusjon?

#### 4.2.3 Forførerens endelikt

A forsøker å fremstille seg selv som like demonisk som Don Juan: Han åpner for kvinnens perspektiv i “Skyggerids”, men insisterer på at det utelukkende er av estetiske årsaker – hun blir rett og slett vakrere av sorgen. Han hevder at Dona Elvira er blek og dystert, og eksisterer bare som et passivt objekt avhengig av mannens næring.<sup>83</sup> I As iscenesettelse av hennes tale sier hun: “som en Plante slyngede jeg mig om ham” (2: 198). Slik *forsøker* han å avvise det etiske, men de bedratte kvinnene har påvirket ham mer enn han gir inntrykk av (hvilket kommer helt eksplisitt frem i fortalen).

Dona Elvira er imidlertid ikke så passiv som A vil ha henne til å være: Hun makter å bryte ut av grublingen, og samler de andre bedratte i en konspirasjon om å felle Don Juan ved å stille ham til ansvar for sine løfter. Hun får kraften til å handle fra sitt voldsomme sinne over bedrageriet. Sinnet skaper bevegelse, fremfor stillstand, og kunne potensielt vært hennes redning. Men – som Judith Butler skriver i etterordet til Felmans analyse av *Don Juan* – “it will turn out that the body in its sexuality guarantees the failure of the speech act” (Butler 2003a: 115). Dona Elvira lar seg lure av Don Juan nok en gang da begjæret etter å ville tro på kjærligheten (selv om hun vet den er umulig), er sterkere enn viljen til å dømme ham.

Don Juan mister aldri kontrollen: Han utnytter *andres* begjær og manglende kontroll over talehandlingen. Skillet mellom forførereren og spissborgeren er kanskje ikke så stort da de begge har et instrumentelt syn på handling: Don Juan har et helt konkret mål som han vet hvordan han oppnår, og kontrollerer deretter resultatet (han holder regnskap over antall forførte). Johannes omtaler også forførelsen som en handel: “Mit Udbytte bliver fattigt i en vis Forstand, men saa har jeg jo Udsigten til den store Gevinst” (2: 316). De reduserer erotikken til noe like instrumentelt som om det var en ekteskapsinngåelse: Den bare noteres på mindre offisielle ark.

Don Juans instrumentalitet blir ironisk nok også hans endelikt: Kommandanten, som Don Juan dreper i første akt, kommer tilbake som spøkelse i siste akt – en *deus ex machina* –

---

<sup>83</sup> Det vakre ved den bleke og ulykkelige kvinnen er et av de mest kjente motivene fra romantikken, hvilket i sitt ytterste ble en idealisering av den døde kvinnen, for eksempel i Henrik Wergelands dikt “Pigen paa Anatomikammeret” (1837). Passiviseringen av kvinnen er et av hovedpunktene i Bs kritikk av A, men slik jeg ser det, bidrar A selv med en slik kritikk i fortalen til “Forførerens Dagbog”.

og gir ham et tilbud: Enten angrer han, eller så havner han i helvetet.<sup>84</sup> Don Juan er selvfølgelig ikke i stand til å angre, og må dermed ta imot kommandantens utstrakte hånd, og fortæres av flammene. Don Juans *hybris* er at han undervurderer ordenes kraft; han tror han kan styre omgivelsene med sine forføreriske talegaver, men de slår tilbake på ham selv da han til slutt blir stilt til ansvar for sine handlinger. Det er ikke samvittigheten som innhenter ham, men et ytre press. Operaen får dermed en etisk dimensjon, hvilket A også innrømmer: “Den definitive Stræben i Operaen er i høi Grad moralsk, og Indtrykket af den absolut velgjørende, fordi Alt er stort, Alt har ægte, usminket Pathos, Lystens Lidenskab ikke mindre end Alvorens, Nydelsens ikke mindre end Vredens” (2: 118). Han kaller kommandanten for Don Juans “dramatiske Skjæbne” (2: 187). Dette er et perspektiv han bevisst forsøker å styre unna, men sluttscenen i operaen er umulig å overse.

Samtidig som A vil holde seg på overflaten – det vil si det ytre – har han allerede i “Diapsalmata” antydnet en interesse for det indre. Det spissborgeren mangler, er nettopp en dypere intensjon, det vil si en samlende idé om meningen bak handlingene. Denne er vanskeligere å etterspore enn intensjonen ved dagligspråkets ytringer.<sup>85</sup> Estetikerer velger bevisst å unngå en dypere intensjon, og A harselerer med hans dyrking av det tilfeldige. Selv om det er ytre omstendigheter som er den utløsende årsaken til Don Juans endelikt, er det likevel mangelen på bevissthet om en dypere intensjon som har ført ham dit. Hans handlinger har vært tomme og meningsløse, og har fungert bare som en midlertidig flukt ikke bare fra de andre, men også fra seg selv.

#### 4.2.4 As tentative selvkritikk

A har skrevet om Don Juan fordi han har identifisert seg med hans vilje til umiddelbar handling, og ønsket om en direkte kommunikasjon. Skrivningen åpner imidlertid for andres stemmer, og dermed fremmede perspektiver. Ved å innta kvinnens perspektiv, drives A mot etiske konsekvenser av forførelsen.<sup>86</sup> Jeg tolker det som en drift ikke bare etter kvinnen, men også etter en dypere forståelse av seg selv.

---

<sup>84</sup> En kommandant, (it: *Il commendatore*) er en leder i militæret som altså har myndighet til å kommandere underordnede. Her har kommandanten også myndighet til å dømme moralsk, hvilket minner om den “utvidede” autoriteten faren har i Kafkas novelle “Das Urteil” (Butler drøfter denne i *Giving an Account*, avsnitt 2.1.3). Don Juan nekter imidlertid å bøye seg under kommandantens vilje, og kommandanten dømmer ham derfor til døden. Georg i “Das Urteil” opplever derimot døden som en moralsk straff han påtar seg for farens skyld.

<sup>85</sup> Austin viser imidlertid hvor vanskelig det er selv med dagligspråkets ytringer å finne intensjonen. Den avhenger av konteksten, det vil si ikke bare meningen, men også kraften i ytringen.

<sup>86</sup> Kjældgaard leser denne dragningen mot det narrative i lys av Peter Brooks’ teori i *Reading for the Plot* om leserens drift mot fortellingens klimaks. Men begjæret til A er mer komplekst enn dette da han søker etter noe mer enn den umiddelbare nytelsen.

I essayet om det tragiske opphøyer A den greske tragedien. I den er protagonisten underlagt skjebnen, og har ikke muligheten til å kontrollere alle begivenhetene. Den følelsesmessige reaksjonen over det tragiske ytrer seg derfor som en universell sorg. Samtidens tragediestykker legger derimot hele ansvaret over det tragiske utfallet over på protagonisten slik at han må bære skylden alene. Dermed isoleres protagonisten i sin partikulære smerte, og tragedien makter ikke å vekke frykt og medlidenhet hos tilskueren. Det er dette som skjer med de bedratte kvinnene A skriver om – de avsondres i det Butler omtaler som en form for *moral narcissism* (avsnitt 2.1.3). I stedet for å legge skylden på forføringen, legger de skylden på seg selv for å ha misforstått hans intensjoner. “Tilværelsen er i den Grad undermineret af Subjecternes Tvivl, Isolationen tager bestandigt mere og mere Overhaand” (2: 141), skriver A. Essayet kan leses som et oppgjør med den isolerte posisjonen i kunstens verden forfatteren har lagt opp til, og A kommer derfor B i forkjøpet i kritikken av den estetiske livsanskuelsen.<sup>87</sup>

A avviser sin samtid ikke fordi han vil isolere seg, tvert imot: Han hevder at man må gå til en annen tid for å finne et rom for det allmenne. I essayet om tragedien (som på tittelbladet er angitt som et foredrag) samt i “Skyggerids”, henvender han seg til et *Symparankroménoi*, som er en betegnelse fra antikken for et fellesskap av døde. Her er det brukt om en gruppe estetikere som streber etter en tapt gullalder, og søker seg bort fra det flyktige ved samtidens forfengelighet. I den greske tragedien finner A det samme som han finner i Mozarts *Don Giovanni*: Det evige, det vil si noe som er sant til enhver tid (som han egentlig selv har avslørt at er en illusjon). En romantisk dyrking av fortiden åpner ikke for det universelle: Det estetiske selskapet isolerer seg med sine vedtatte sannheter. Johannes og Cordelia definerer seg også som et fellesskap av utstøtte estetikere, og deres replikker og gester er innøvde og forutsigbare. Forførerrollen er konstaterende: Den skaper ikke noe nytt, men bekrefter det velkjente.<sup>88</sup>

A unnskylder seg i essayet om tragedien for at han ikke er mer fragmentarisk i formen hvilket er en beklagelse over at han ikke fyller rollen som estetikar til punkt og prikke (2: 150). Han søker seg mot alternativer, og kanskje også mot et annet publikum. Det å snakke til en forsamling som har samme livsanskuelse som en selv, skaper ingen bevegelse da svarene

---

<sup>87</sup> Garff mener det vil være uriktig å kritisere A på bakgrunn av Bs karakteristikk: A går til fortidens myter og kunstverk fordi han jakter på det sublime, hvilket er uttrykk for en slags religiøs lengsel som transcenderer hans identitet som estetikar (Garff 1995: 102). Jeg vil mene at A har denne lengselen til felles med B.

<sup>88</sup> Barthes er inne på det absurde i et slikt fellesskap, i det han kaller *Society of the Friends of the Text* (Barthes 1987: 14). Et slikt selskap kan – og bør – ikke opprettes da det vil representere nettopp det man er motstander av (konformisme).

allerede finnes. A sier – faktisk ganske direkte – at det er nødvendig å kommunisere med samtiden for ikke å bli en døende nostalgiker: “Staaer op, kjære *Symparanekroménoi*! Natten er forbi, Dagen begynder atter sin utrættede Virksomhed, aldrig, som det synes, kjed af, evig og evig at gjentage sig selv” (2: 223). Det er nødvendig, faktisk uunngåelig, å forholde seg til språkets normer i kommunikasjon. Men hvordan kommunisere med en person (eventuelt et helt samfunn) man opplever som en fremmed? Hvordan kan mannen forstå kvinnen? Den direkte kommunikasjonen fremstår som en utopi i essayet om Don Juan; språket leder til misforståelser (i Don Juans tilfelle til døden) fordi avsender og mottaker kan tolke en ytring grunnleggende forskjellig.

### 4.3 Fortalen. Et definitivt brudd?

A har ved å problematisere forbindelsen mellom talehandling og intensjon, brutt løftet om at han som estetikar handler umiddelbart, uten refleksjon. Det er kanskje urettferdig av meg å anklage ham for å være en løgner – han har, som tidligere nevnt, aldri sagt eksplisitt hvilken identitet han har valgt. Jeg mener likevel han skaper et bestemt bilde av seg selv som han så bryter ned.

Første bind avsluttes med “Forførerens Dagbog” som jeg allerede har trukket inn i analysen angående Johannes’ narsissisme. Jeg vil i det følgende drøfte nærmere As forhold til denne teksten som viser at dagboken får en betydning utover Johannes’ poetiserende selvhevdelse.<sup>89</sup> Victor antyder at A ikke bare er utgiver, men også forfatter, hvilket selvfølgelig bare blir spekulasjoner. Det kommer imidlertid frem i fortalen at A er sterkt emosjonelt påvirket av Johannes’ dagbok, som han tilfeldigvis har oppdaget i forfatterens skatoll.<sup>90</sup> Han tar moralsk avstand fra forfatteren, og hvis man i de andre tekstene kan se antydning til sprekker i den estetiske livsanskuelsen, gjør han her tilsynelatende et endelig brudd. Jeg må derfor erklære løftet han (indirekte) har gitt leseren om en bestemt identitet for mislykket. Men oppstår det i stedet noe annet?

---

<sup>89</sup> Men kan det være at Johannes “performer” narsissismen, og egentlig tar avstand fra den? Er det urettferdig av meg å kategorisere og fordømme ham, og fremheve A som en dynamisk karakter med vilje til dialog og dermed forandring? Det er faktisk umulig å vite hvem som spiller for hvem. Dette spillet er produktivt for leseren, og gir store tolkningsmuligheter. Men for at ikke leseren skal ende opp i refleksjonens evige hjul, må også hun bestemme seg for en tolkning.

<sup>90</sup> Men hvor tilfeldig er det egentlig? Kan det være at A ønsker å “oppdage” dagboken da han søker etter en anledning til å ta et oppgjør med den estetiske livsanskuelsen?

#### 4.3.1 Begjæret etter gjenstanden

A har samme medium for forførelse som Johannes – språket – og har slik mer til felles med ham enn med Don Juan. A sier at det egentlig bare er den åndelige forførereren som kan kalles en forfører da rollen krever en refleksjon over handlingen: “En Forfører bør derfor være i Besiddelse af en Magt, som *Don Juan* ikke har, hvor vel udrustet han forøvrigt er – Ordets Magt” (2: 103).<sup>91</sup> Don Juan kan på et vis unnskyldes da han ikke har et språk for sin mangel på moral.<sup>92</sup> Samtidig er også han underlagt språket, og straffes av sin manglende ansvarsfølelse for sine løfter. A forsøker å ignorere disse aspektene, men når han omtaler den åndelige forførereren, er ikke det mulig.

Johannes nøyer seg ikke med å bevege seg på overflaten, det vil si over kvinnekroppen, men vil også trenge inn i hennes bevissthet. Han skriver at han foretrekker å sende brev til Cordelia fremfor å snakke med henne da det er en “hemmelighedsfuld Communication; man er Herre over Situationen” (2: 403). Hans fysiske tilstedeværelse gjør henne svak i øyeblikket: “Hvilket Vaaben er dog saa skarpt, saa gjennemtrængende, i sin Bevægelse saa glimtende og derved saa skuffende som et Øie?” (2: 308). Han sier her at skriften er en mer effektiv form for forførelse enn den fysiske forførelsen. Johannes vet at brevene hans har en kraft til å forføre, og han sier han vil overlate til kvinnen å la seg forføre av sin egen fantasi. Men egentlig vil han styre henne, og gir henne ingen tolkningsfrihet. A hevder at Johannes kan spille “lutter Sandselighed” (2: 297), det vil si at han, i likhet med Don Juan, kan handle umiddelbart ut ifra sitt erotiske begjær. Men egentlig forsøker Johannes å utslette kroppens betydning, og la forholdet til Cordelia være rent åndelig. A har i essayet om Don Juan avslørt direkte kommunikasjon som en illusjon. Selv om Johannes forsøker å holde igjen fortellingen i forførerisk vakre bilder, utfoldes likevel en kontekst rundt handlingene, og han kan ikke kontrollere hennes (eller As) tolkning.

Mens A i “Skyggerids” understreker at hans interesse for de bedratte kvinnene er estetisk, uttrykker han i fortalen en uforbeholden sympati med offeret for forførelsen. Den forførte kvinnen har fått et ansikt og en stemme, og A hevder at han kjenner henne og har snakket med henne etter forlovelsesbruddet. “Den stakkels Cordelia hende vil det ogsaa falde vanskeligt at finde Fred. Hun tilgiver ham af sit inderste Hjerte, men hun finder ikke Hvile” (2: 298). I dagboken fremstår Cordelia som en slags krigersk kvinne som vil nedfelle

---

<sup>91</sup> Wanda Warren Berry mener Johannes er ekstrem i sin kvinneundertrykkelse da han som reflektert forfører ikke bare agerer, men også artikulere “the heterosexual imagination” (Berry 1997).

<sup>92</sup> Don Juans handlinger er imidlertid like demoniske som enhver annen forfører, noe A heller ikke underkjenner (2: 110).



Johannes hvis han ikke kjemper imot. Etter bruddet spiller de ringspill sammen, hvilket naturligvis for ham er en allusjon til forlovelsesringene. Ifølge ham fanger hun allusjonen, og kaster ringene seiersrikt opp i luften “ledsaget med et Blik fuldt af ubegrændset Forvovenhed” (2: 420). Hvis man sammenligner med As observasjon av henne etter bruddet, virker det lite sannsynlig at hun i det hele tatt orker å delta i leken. For Johannes er hennes kvinnelighet et våpen hun kan forføre ham med, og ta i bruk når det passer henne. Han mistenker henne faktisk for å være forvirret med hensyn til kjønnsidentitet: “Maaskee turde hun i enkelte Øieblikke ønske, at hun ikke var Pige, men Mand” (2: 332). En lek med identitet som i utgangspunktet kan være frigjørende, har blitt en tvangstrøye i “Forførerens Dagbog”.

Cordelia har som kvinnene i “Skyggerids”, blitt til et “Intet”<sup>93</sup>, det vil si redusert til en innvendig eksistens uten mulighet til å kommunisere sorgen: “Ingen kunde hun betroe sig til; thi hun havde egentlig ikke Noget at betroe dem” (2: 297). Mens Johannes hevder at de er kommet hverandre nærmere etter bruddet (det vil si i en annen sfære enn den fysiske), skriver Cordelia i et brev til ham (som A gjengir med hennes tillatelse): “Ikke kalder jeg Dig: min, det indseer jeg vel, at Du aldrig har været, og jeg er haardt nok straffet for, at denne Tanke engang forlystede min Sjæl” (2: 301). Hun sørger, men klarer heller ikke å slutte å tro at fiksjonen kan bli virkelig. Felman sier at Don Juan forfører kvinnen ved å gjøre henne forelsket i sin egen skjønnhet. Dermed er det bare seg selv hun kan rette bebreidelsen mot hvis kjærligheten feiler: “[...] Since the debt is contracted here on the basis of narcissism, the two parties to the debt are the woman and her own self-image. [...] While the seducer appears to be committing himself, his strategy is to create a *reflexive, self-referential debt* that, as such, does not engage *him*” (Felman 2003: 18). Konsekvensen av at Johannes ikke vil vite noe om Cordelias biografi (ifølge A har han til og med funnet opp etternavnet hennes<sup>94</sup>), er at han fratar henne identitet.<sup>95</sup> Han forsøker å gjøre henne like anonym som seg selv – “hans Vei gjennom Livet var usporlig” (2: 297) – med fare for at hun også opphever sin jordlige eksistens og blir som ham nærmest en litterær skikkelse. Ved å betro sin smerte til en

---

<sup>93</sup> Dona Elvira sier (ifølge A) at hun gjør seg selv til et “Intet” (2: 199).

<sup>94</sup> Etternavnet hennes, *Wahl* (2: 295), er det tyske ordet for “valg”. Men Johannes gir ikke Cordelia noe valg, men tvinger henne med i spillet slik han også tvinger seg selv.

<sup>95</sup> A hevder altså at navnet Cordelia refererer til en virkelig person. Det kan for så vidt være sant (det vil si innenfor fiksjonsvirkeligheten), men det er uten tvil en allusjon til karakteren Cordelia i William Shakespeares *King Lear*. Denne Cordelia er også i kjærlighetssorg, men i stedet for å bli lammet, bruker hun kjærligheten til å kjempe for å holde sitt land samlet. Hun minner igjen om den idealistiske Antigone som A fremhever i essayet om tragedien. Johannes’ Cordelia risikerer imidlertid å bli stående i refleksjonen, i likhet med Goethes Marie og Margrete. A forsøker å redde henne over til de handlekraftige kvinnes side, og har dermed brutt med idealiseringen av den passive kvinnen fra “Skyggerids”. I denne prosessen har han påkalt verdenslitteraturens kvinneskikkelser.

estetiker, som A jo angivelig er, risikerer hun å bli dyrket som en myte.

Men A lar seg så bevege emosjonelt av hennes versjon av forførelshistorien at han vil løfte denne frem uten noen forskjønnende virkemidler. Johannes har gjort Cordelia til narsissist, fortapt i sin egen sorg, og A vil redde henne ut av denne tilstanden ved å overtale henne til at det er hun (og samfunnet for øvrig) som har rett, mens forførereren tar feil. På samme måte som Dona Elvira insisterer A på at sannheten ikke er relativ, og at performativer er forpliktende. Fra Cordelias perspektiv er forlovelsen et performativ som har mislyktes. I fortalen vil A fremvise kvinnens egen stemme. Cordelias brev er den eneste direkte gjengivelsen av kvinnens perspektiv i *Enten–Eller*. Hun kaller Johannes for “min Forfører, min Bedrager, min Fiende, min Morder, min Ulykkes Ophav” (2: 301). Johannes har sendt disse brevene tilbake til henne, uåpnede. Mens A i essayet om tragedien fremstiller den moderne skyldfølelsen som moralsk narsissme, er anger her fremstilt som en nødvendighet for å kunne bli bevisst den andre.

Mens Johannes egentlig bare er i stand til å begjære seg selv, søker A etter en gjenstand for begjæret. Dette gjør han kanskje fordi han kjenner seg igjen i Cordelia: I essayet om tragedien, og i den korte teksten “Den Ulykkeligste”, uttrykker han en lignende angst for å gå opp i refleksjonen og bli et “Intet”. Han kan se seg selv i Cordelias ansikt, og vil i motsetning til Johannes gå i dialog med henne. “Hvad er det, der binder mig?” spør A i et diapsalma (2: 43). Han har en følelse av å være bundet, men vet ikke til hva, og gjennom de ulike tekstene søker han etter denne gjenstanden. Har han i Cordelia funnet gjenstanden for sitt begjær? Det er ikke mye leseren får vite om forholdet mellom dem. Er fortalen egentlig henvendt til henne da han vil unnskyld seg for at han gir ut dagboken?

#### **4.3.2. As fordømmelse – etisk vold?**

Der A i de foregående tekstene har kretset rundt problemene med kommunikasjon, virker det som om han i fortalen har lagt vekk denne drøftingen for i stedet å tale med et klart budskap uten ironi eller andre former for tilsløringer. Dette kommer av at han har latt seg sjokkerte av konsekvenser av forførelsen. Han kjenner ikke bare offeret, men også forførereren: Om Johannes vet han at “hans Liv har været et Forsøg paa at realisere den Opgave at leve poetisk” (2: 294). Han blir derfor ikke overrasket av den analytiske tittelen Johannes har gitt dagboken – “commentarius perpetuus”<sup>96</sup> – som “staaer i fuldkommen Harmoni med hele Indholdet” (2:

---

<sup>96</sup> Hvilket betyr noe sånt som “evigvarende kommentarer”. Dagboksnotatene fremstiller forførerens repetetive handlinger som på et vis aldri vil ende. Johannes er bare en ny representasjon av Don Juan, og har ingen individualitet.

294). Han forsøker å ufarliggjøre Johannes' prosjekt ved å definere det som enkelt å forstå: "Svaret herpaa er ikke vanskelig [...]" (2: 295). Som prologforfatter vil A opplyse leseren om sannheten om verket (konstativt), og ut ifra den kunne fordømme forfatteren (performativt). Min "diagnostisering" av Johannes som narsissist, er lik As dom: "Den, der løber vild i sig selv, har ikke så stort et Teritorium at bevæge sig paa; han mærker snart, at det er et Kredsløb, som han ikke kan komme ud af" (2: 298). A har blitt provosert av Johannes' dagbok, og advarer indirekte leseren mot å bla videre.

På samme måte som Victor gjør i forordet, fremstiller A seg som et tilfeldig vitne til papirene han er utgiver av<sup>97</sup>: Han kaller seg en "Medvider" (2: 299) som har gjort en "nøiagtig Reenskrift" (2: 293) av dem. Slik forsøker forfatteren å etablere en avstand til innholdet. Men der Victor etablerer kommunikasjonsrommet som åpent, fremstår A som autoritær overfor leseren. Det er Victor som kaller As prolog en fortale: En *tale* gir assosiasjoner til noe mer impulsivt, knyttet til affekter og dermed kroppens språk, enn et forord (avsnitt 2.1.4).<sup>98</sup> Gjør provokasjonen at A skaper en monologisk tekst der han lukker leseren ute?

A sammenligner sin rolle med en politibetjent som oppdager "en Falsknens" papirer (2: 293).<sup>99</sup> Slik etablerer han en moralsk avstand mellom seg selv og forfatteren. Hvis han åpner for en kommunikasjon med Cordelia (og dermed kvinnen generelt), stenger han alle dørene for en dialog med "forbryteren" Johannes. Om fordømmelsen sier Butler: "Condemnation can work against selfknowlegde, inasmuch as it moralizes a self by disavowing commonality with the judged" (Butler 2005: 46).<sup>100</sup> Ved ikke å gå i dialog med Johannes, åpner han tilsynelatende heller ikke for at denne representerer noe i ham selv: Mens A ønsker å hjelpe Cordelia ut av hennes isolasjon, stenger han selv ute det fremmede på en brutal måte. Paradokset er at dette fremmede egentlig representerer ham selv (altså det estetiske).

---

<sup>97</sup> As fortale virker tilbake på Victors forord, særlig fordi Victor eksplisitt refererer til det. Garff vil også hevde at det er relevant å sammenligne de to prologene. Han er imidlertid forsiktig med å gjøre dem til retningsgivende for hvordan resten av verket skal tolkes, hvilket jeg mener er riktig: "De to prologer [...] gør ikke alt for at afsløre, men tværtimod alt for at tilsløre hinanden" (Garff 1995: 71).

<sup>98</sup> Talen forbindes altså her med den fysiske samtalen, og ikke det dialogiske i skriften. Jeg hevder imidlertid at det oppstår en spesiell form for dialog i skrift som skiller seg fra den mer impulsive, fysiske talen.

<sup>99</sup> Det er først i fortalen at A tar i bruk et "kriminologisk" vokabular (kvinnene i "Skyggerids" kaller riktignok sin indre diskusjon med forfatteren for et "Forhør", 2: 181) – B gjør det gjennomgående i alle de tre brevene til A. Et slikt vokabular knytter talehandlingene mer direkte til etiske spørsmål som har å gjøre med individets møte med samfunnets normer.

<sup>100</sup> Jeg drøfter Butlers syn på etisk vold under avsnitt 2.1.3.

### 4.3.3 Spiller A affektert?

Det står imidlertid igjen et grunnleggende spørsmål: Hvorfor har A valgt å gi ut dagboken til Johannes? Han hevder at han nærmest er blitt tvunget til det på grunn av bokens tiltrekningskraft: “Forgjeves vilde jeg imidlertid søge at indbilde mig selv, at dersom den Side af Bogen ikke havde vendt i Veiret, og dersom den paafaldende Titel ikke havde fristet mig, jeg da ikke vilde være falden i Fristelsen, eller dog have gjort den Modstand” (2: 293). I motsetning til en profesjonell etterforsker er han “mindre vant til at opspore Forbrydelser og ikke væbnet med – et Politi-Skildt” (2: 294). Det er tydelig at han har funnet dagboken, og prosjektet til Johannes, fascinerende. Mens Victor i flere år har drøftet og vurdert om han skal gi ut papirene han har funnet, har A vært nødt til å skrive av teksten i “største Hast” (2: 293) i fare for å bli oppdaget av forfatteren. Dermed er det kanskje ikke Johannes, men han selv som er forbryteren.

Det er liten tvil om at A må ha kjent seg igjen i Johannes da han i utgangspunktet har fremstilt seg selv som en estetiker, og jeg mistenker ham for å spille mer fordømmende enn han faktisk er. Han fremhever også det dialogiske ved leseprosessen: “Man bliver imponeret af et Indtryk, indtil Reflexionen atter slipper løs og mangfoldig og hurtig i sine Bevægelser besnakker og insinuerer sig hos den ubekjendte Fremmede” (2: 294). Samtidig som han fordømmer, kan han også kokettere med sine impulser og affekter: “en ond Samvittighed er dog istand til at gjøre Livet interessant” (2: 294). Det blir eksplisitt ironisk når han skriver “at jeg har et Digterværk for mig, maaskee endog bestemt til at trykkes, forbyder saavel det Hele som det Enkelte” (2: 295). Han er nok meget godt klar over at Johannes’ dagbok er “conjunktivistisk” (2: 294), det vil si et kunstverk, og ingen direkte representasjon av virkelige hendelser og mennesker. Samtidig som han åpner for et etisk perspektiv, beholder han en estetisk bevissthet. Slik får han også leseren til å holde en distanse til sin emosjonelle reaksjon på den “demoniske” talen til Johannes – fremfor at det er en advarsel mot innholdet, er fortalen en advarsel mot å la seg forlede inn i provokasjonen.

Er det dermed hensynet til Cordelia som får ham til å spille moralsk fordømmende? Omsorgen for den forsmådde kvinnen er en kjent forførelsesstrategi som Don Juan benytter seg flittig av. Forsøker A å fremstille seg selv som mer edel enn Johannes, fordi han selv har intensjoner om å forføre henne? Dette er selvfølgelig bare en (frekk) spekulasjon. Hvis dagboken er fiksjon innenfor fiksjonen, finnes hun jo heller ikke for A andre steder enn i fantasien. Jeg tror derfor A har en annen mottaker i tankene med fortalen.

#### 4.3.4 Fortalens performative funksjon

A vet at det å advare leseren mot Johannes' dagbok, bare gjør henne mer nysgjerrig (i hvert fall en estetisk anlagt leser). Fordømmelsen blir en måte å forføre leseren inn i teksten på. Dermed er ikke As strategi så forskjellig fra Victors strategi i forordet da han også uttrykker seg “dobbelreflektert”, og slik gir leseren autoritet til å tolke teksten selv.

Det er likevel påfallende at A har en annen stemme i fortalen enn i de andre tekstene, og dermed bryter med den estetiske livsanskuelsen. Overfor hvem bryter han løftet? Er det overfor de andre estetikerne, hvilket han også antyder i essayet om tragedien? Som estetiker vil han antagelig si at han ikke henvender seg til noen bestemt da teksten som et kunstverk angår en hvilken som helst leser. Den kraftige fordømmelsen gir imidlertid assosiasjoner til Bs strategier i andre bind. Hvis det er slik at han kjenner B (slik B hevder), vet han også at B vil reagere med provokasjon på “Forførerens Dagbok”: Er det noen som vil tolke den “indikativisk” (2: 294), det vil si som en konstativ beskrivelse av virkeligheten, må det være ham. Kanskje advarer A spesielt den noe naive og lett påvirkelige etikeren som leseren siden lærer å kjenne i andre bind? Kan det være at han har et behov for å si at han ikke identifiserer seg med Johannes, og at utgivelsen ikke er et uttrykk for hans indre? Forsøker han å åpne for en dialog med B, og dermed den etiske posisjonen?

Filosofen Begonya Saez Tajafuerce (2000) mener “Forførerens Dagbok” utfordrer grensen mellom det estetiske og det etiske da Johannes gjennom narrativet fremviser etiske konsekvenser av forførelsen.<sup>101</sup> Hun hevder videre at “[Johannes] leaves a door open to a dialogue with the upright and heartfelt Judge” (Tajafuerce 2000: 82). Det er riktig at Johannes har en leserbevissthet: Han lar ikke bare skatollet stå åpent, men også skuffen med dagboken i står halvåpen hvilket er en klar indikasjon på at han inviterer tilfeldig forbipasserende til å lese i den. Jeg mener imidlertid det kan være et uttrykk for narsissistens trang til ekshibisjonisme, og ikke et ønske om dialog (i hvert fall ikke med B) slik Tajafuerce hevder.

A er altså ambivalent overfor dagboken: Han gir først inntrykk av å fordømme den, men antyder også en sterk fascinasjon. Barthes trekker frem 1700-tallsforfatteren Marquis de Sade som eksempel på en forfatter som er i stand til å skape følelsen av *bliss (jouissance)*: “the pleasure of reading him clearly proceeds from certain breaks (or certain collisions)” (Barthes 1987: 6). Sade skriver detaljert om seksualisert vold som kontrasteres mot

---

<sup>101</sup> Konsekvensen av dette er selvfølgelig at skillet mellom stadiene ikke kan opprettholdes: “A reconception of seduction presupposes an organic and dialectic recomprehension of the well-known Kierkegaardian theory of the stages” (Tajafuerce 2000: 78). Jeg sympatiserer med behovet for en mer organisk forståelse av det estetiske og det etiske, men anser ikke Johannes, men derimot A som en karakter som bryter opp dette skillet.

samfunnets normer. Barthes understreker at det er *bevissthet* om normene som gjør Sades tekster interessante å lese. Filosofen Simone de Beauvoir antyder i et lengre essay om Sade, *Faut-il brûler Sade?*<sup>102</sup>, at man kan se Sades romaner fra et etisk perspektiv. Butler kommenterer Beauvoirs tese i tilknytning til sin diskusjon om fordømmelsen: “It may be that only through an experience of the other under conditions of suspended judgment do we finally become capable of an ethical reflection on the humanity of the other, even when that other has sought to annihilate humanity” (Butler 2005: 45). Jeg mener man kan tolke fortalen i et slikt perspektiv: A gir uttrykk for en slik følelse av *bliss* som henger sammen med et erkjennelsesbegjær. I stedet for å *være* estetiker har han som leser av “Forførerens Dagbog”, *observert* estetiker. Lesningen har imidlertid ikke bare vært et behagelig tidsfordriv, men en betydningsfull aktivitet der han har vært nødt til å reflektere over sitt eget ståsted. Er det A som er trengt ut til “livets yderste Pynt” (som han sier om Don Juan i sluttscenen, 2: 135) etter lesningen av dagboken?

#### 4.3.5 Å åpne seg for den andre – erkjennelsesbegjæret

Selv om A gir uttrykk for en slags identitetskrise i fortalen, beholder han likevel en retorisk bevissthet: Han spiller bevisst på kontrasten mellom frastøtelse og tiltrekning. Tajaforce har interessante betraktninger rundt As fremstillingsform, eller metode som åpner for et nytt perspektiv på forførelsen. Hun kaller metoden for “an intended intervention, not necessarily direct or explicit, in the current state of affairs, and resulting, therefore, in a specific *work*, which, in the field of practical philosophy or ethics, is usually considered an action [...] I shall call this textual performance the *ethical seduction*” (Tajaforce 2000: 85). Hva skulle en etisk forførelse innebære?

Gjenstanden for As begjær er tilsynelatende kvinnen, her representert ved Cordelia, men det han mest av alt har en uimotståelig dragning mot, er altså boken i skatollet. Johannes spiller bevisst på leserens erotiske dragning mot teksten, hvilket litteraturforskeren Gitte Mose påpeker i sin artikkel om forførelsestemaet i blant annet *Enten–Eller* (Mose 1996: 129): “Ligesom den halvnøgne skulder antyder det erotiske, kommer det erotisk forførende frem i sprækkerne og åbningerne, tekstens tvils- og spændingsmomenter” (Mose 1996: 129). Hun refererer her til Barthes’ *Le Plaisir du Texte*, og slik jeg ser det, er As fortale et tydelig eksempel på leseren som har “mistet” seg selv i møtet med den andre. Nytelsen i den eksistensielt betydningsfulle lesningen innebærer også et element av smerte. I essayet om

---

<sup>102</sup> På engelsk er den oversatt med “Must we burn Sade?”.

tragedien har A avvist smerten da en for sterk emosjonell reaksjon isolerer individet. Men han demonstrerer selv i fortalen at han er i stand til å si noe om denne erfaringen. Butler skriver at “we become conscious of ourselves only after certain injuries have been inflicted” (Butler 2005: 10). Provokasjonen kan skape intellektuell bevegelse hvis den etterfølges av refleksjonen.

Selv om Johannes etablerer et klaustrofobisk subjektivt perspektiv, fjerner han seg paradoksalt nok fra seg selv. Mot slutten av dagboken er det han som observerer et par i kurtise – forførelshistorien vil gjenta seg i uendelighet. Johannes’ anonymisering av seg selv og kvinnen minner om slik A har forsøkt å gjøre seg selv *incognito* i skriften – han er et anonymt jeg uten noen fortid. I “Skyggerids” skriver A dette om de kjente kvinneskikkelsene han drar frem på sin scene: “Navnene maae ansees for *nomina appellativa*, og der skal saaledes fra min Side Intet være til Hinder for, om Een eller Anden af Eder skulde føle sig fristet til at nævne det enkelte Billede med et andet Navn, et kjærere Navn, eller et Navn, der maaskee falder ham naturligere” (2: 174). A vil at skildringen skal åpne for det allmennmenneskelige: Leseren kan forestille seg andre i de samme rollene.

Jeg har hevdet at A i “Skyggerids” åpner for en større kontekst (språket tvinger ham til det), hvilket blir enda tydeligere i og med lesningen av “Forførerens Dagbog”. Men før refleksjonen har inntrådt, har han nok latt seg rive med av Johannes’ fortelling. Barthes skriver om driften etter klimakset: “We resemble a spectator in a nightclub who climbs onto the stage and speeds up the dancer’s striptease, tearing off her clothing” (Barthes 1987: 11). Skammer han seg for slike impulser (ikke minst overfor Cordelia)? I fortalen lager han ikke noen ny fortelling (funnet av dagboken er kort presentert, i motsetning til hos Victor), men fokuserer på å etablere et kommunikasjonsrom for leseren. Fortalen blir ikke en lukket kommunikasjon mellom ham og Cordelia da han viser en annen, mer utforskende, holdning enn den indignerte. Da han også viser en estetisk interesse for dagboken, er det heller ikke en lukket samtale med B. Man kan si han kommuniserer over hodet på karakterene med den generelle leseren. Han åpner slik for at det etiske er mer komplekst enn kategorien “etikeren” som B skal representere.

I “Den Ulykkeligste” skriver A: “Ene har han lige over for sig den hele Verden som det Du, med hvilket han ligger i Conflict, thi hele den øvrige Verden er for ham kun een Person, og denne Person, denne uadskillelig paatrængende Ven, det er Misforstaaelsen” (2: 219). Misforståelsen er et begrep, og ikke en person – men kanskje A sier at man behøver et ansikt å feste det abstrakte til? Uten en mottaker vil talen bli værende i et tomrom (Victor ser jo for seg Johannes som en levende person i rommet). Butler skriver at “[To tell the story of

oneself] is an action in the direction of an other, as well as an action that requires an other, in which an other is presupposed” (Butler 2005: 81). Kan det være at A faktisk har sett for seg et ansikt når han skriver? Hvis man tenker skrivehandlingen som noe som foregår i en romlig kontekst, er teksten i seg selv et slags rom for samtalen. Jeg har antydnet at B representerer dette ansiktet. Mens Johannes er As mørke skygge, er B også en slags skygge gjennom hele første bind, selv om han aldri nevnes. Han igangsetter As refleksjon rundt det etiske.

Dialogen med den andre åpner for leserens dialog med seg selv – A åpner fortalen med å si at han har gjort avskriften av dagboken for sin “egen Interesses skyld” (2: 293). Tajafuerce skriver at “A’s proposal [...] stresses the potential of *passion* within fiction, and, thereby, the potential of ethics within aesthetics” (Tajafuerce 2000: 85). Selv om A kanskje ikke er så *moralsk* opprørt som han umiddelbart gir inntrykk av, gir han uttrykk for en sterk emosjonell reaksjon – et tap av identitet. A demonstrerer at den sterke leseopplevelsen kan åpne for dialog med det fremmede, og i stedet for å skjule teksten som er gjenstand for begjæret, velger A å dele den med offentligheten. Johannes’ dagbok har derfor hatt en viktig funksjon utover å være en narsissistisk selvbekreftelse, men det vil jeg mene er på tross av hans intensjon.

#### 4.4 Foreløpelig konklusjon

I utgangspunktet vil A fremstille seg som en estetiker som er interessert i sanselig, umiddelbar nytelse, og som derfor spiller et spill med omgivelsene fremfor å forsøke å være oppriktig. Don Juan, som A idealiserer, ser språket som et redskap til forførelse – løftene peker ikke mot noe annet enn øyeblikket de utsies i. Felman tolker Don Juan i Molières komedie som en karakter som gjør opprør mot en instrumentell bruk av språket ved å leke seg med det, og hun bruker flere sitater fra *Enten–Eller* for å underbygge dette perspektivet. Helt til siste øyeblikk, mens han spiser et måltid med kommandanten, insisterer Don Juan på nytelsen. A knytter sin motsetning – det etiske – til narrativet da dette åpner for reaksjoner på (tale)handlinger.<sup>103</sup> Han skriver om de bedratte kvinnenens reaksjoner i “Skyggerids”, men insisterer på at han utelukkende er interessert i dem fra et estetisk perspektiv. Jeg har imidlertid hevdet at A har en drift mot det etiske, som er uttrykk for en nysgjerrighet overfor det fremmede. Språket er bundet til konvensjonene hvilket gjør Don Juans idé om den totale estetiske friheten til en narsissistisk illusjon; også han må i “øyeblikkets time” stå til ansvar for sine handlinger.

---

<sup>103</sup> I avsnitt 3.3 argumenterer jeg for at Victor etablerer narrativet som en funksjon i kommunikasjonsrommet, hvilket jeg mener også gjelder for As fortale.



I essayet om tragedien gir A uttrykk for en kritisk holdning til estetikerens introverthet: Han risikerer å stivne i en posisjon ved å utelukke alle andre perspektiver hvilket jo er en estetikers mareritt. I fortalen til “Forførerens Dagbog” gjør A et mer eksplisitt oppgjør med det estetiske. Tjafuerce skiller ikke mellom As og Johannes’ rolle hvilket jeg mener er essensielt for å forstå As strategier. A setter med fortalen dagboken i en kontekst som imidlertid ikke først og fremst er en narrativ kontekst. Jeg vil si at han skaper en bevissthet om tekstens romlige dimensjon; den utgjør et møte mellom teksten og leseren, og et møte mellom ulike perspektiver som på et vis både er umiddelbart og evig.<sup>104</sup> I As tilfelle er det et følelsesmessig opprivende møte som kommer av en provokasjon over normbruddet. Han kommenterer heller ikke bruddet med det estetiske – han bare demonstrerer det. Jeg hevder imidlertid at han *spiller* mer opprørt enn han er; ved også å vise at han har latt seg fascinere av teksten, utfordrer han leseren til å gjøre seg opp sin egen mening om den. Han gir henne, med Sedgwicks uttrykk, en “følelsesfrihet”. A gir uttrykk for en annen form for nytelse enn Don Juans som er dypere, og vanskeligere å gripe (*jouissance*) – den gir individet en følelse av tap av kontroll. Han iscenesetter en misforståelse av Johannes’ intensjoner da han vet godt at forfatteren vil at han skal lese dagboken som et estetisk eksperiment. Men fremfor at det er en insistering på de moralske konsekvensene av virkelighetsreferansen slik han gir inntrykk av, er det en åpning for et større etisk perspektiv på skriften. Jeg har hevdet at han indirekte henvender seg til B ved å demonstrere at han har blitt bevisst at språklige ytringer eksisterer innenfor en kontekst. Samtidig markerer han en distanse til indignasjonen ved å gi uttrykk for en fascinasjon for det fremmede, og åpner dermed for forbindelser mellom det estetiske og det etiske.

Leseren får ikke vite om As “vekkelse” får varige konsekvenser – om det tier papirene. Han blir værende mellom det estetiske og det etiske. I “Skyggerids” oppfordrer A til å lytte etter bruddene – det vil si tegn på at det ytre ikke nødvendigvis representerer det indre. Det kaster lys over hele verket, og jeg siterer derfor hele partiet:

Man gaaer igjennem Gaden, det ene Huus seer ud som det andet, og kun den prøvede Iagttagelse ahner, at i dette Huus seer det ved Midnatstid ganske anderledes ud, da vandrer der en Ulykkelig omkring, som ikke fandt Hvile, han stiger op ad Trapperne, hans Fodtrin gjenlyde i Nattens Stilhed. Man gaaer hinanden forbi paa Gaden, den ene seer ud som den anden og den anden som folk er fleest, og kun den erfarne Iagttagelse ahner, at der i dette Hoved inderst inde boer en Indsidders, der Intet har med Verden at gjøre men kun i stille Huusflid henlever sit eensomme Liv. Det Udvortes er da vel Gjenstand for vor Iagttagelse, men ikke for vor Interesse; saaledes sidder Fiskeren og retter urokkeligt sit Blik paa Floddet, men Floddet interesserer ham slet ikke, men vel Bevægelserne nede paa Bunden. Det Udvortes har derfor vel Betydning for os, men ikke som Udtryk for det Indvortes, men som en telegraphisk

---

<sup>104</sup> Kierkegaard skriver om dette paradokset i *Begrebet Angest*: “Tidens Fylde er Øieblikket som det Evige, og dog er dette Evige tillige det Tilkommende og det Forbigangne” (SKS 4: 393).

Efterretning om, at der dybt inde skjuler sig Noget. Naar man længe og opmærksomt betragter et Ansigt, da opdager man stundom ligesom et andet Ansigt inden i det, man seer. Dette er i Almindelighed et umiskjendeligt Tegn paa, at Sjælen skjuler en Emigrant, der har trukket sig tilbage fra det Udvortes for at vaage over en forborgens Skat, og Veien for lagttagelsens Bevægelse er antydet derved, at det ene Ansigt ligesom ligger inden i det andet, hvilket giver at forstaae, at man maa stræbe at trænge ind efter, hvis man vil opdage Noget. (2: 172)

Beskrivelsen av denne “Indsidder” minner unektelig om forfatteren av andre bind.

## 5.0 Bs tekster. Estetiske glimt

Jeg har hevdet at A– indirekte – er i dialog med B i sine tekster. Bs tre brev er skrevet til A, så her er det ingen tvil om at det foregår en intellektuell utveksling mellom de to herrene. Bs tekster er en kritisk reaksjon på den estetiske livsanskuelsen, og et forsvar for den etiske. B får aldri noe svar fra A (så vidt leseren får vite) slik at den etiske livsanskuelsen får stå uimotsagt, og helt frem til 1980-tallet har det vært det rådende syn i Kierkegaard-forskningen at denne også er av høyere verdi enn den estetiske livsanskuelsen (avsnitt 1.0). I stedet for kvalitativt å vurdere livsanskuelsene forsøker jeg å belyse de ulike strategiene A og B bruker. Der A orienterer seg etter kunsten og fiksjonen, vil B utelukkende forholde seg til fakta. Han hevder han beskriver virkeligheten slik den er – konstativt – og foretrekker helst samtalen fremfor skriften da han i skriften ikke umiddelbart kan oppklare mottakerens misforståelser. Han fremhever også nødvendigheten av eksplisitt kommunikasjon med kvinnen, gjennom ekteskapet, og anklager A for å konstruere fantasibilder av henne. Ekteskapet er inngangen til å se seg selv i en sammenheng, både historisk og i samtidens offentlighet, og han advarer mot en isolasjon i bøkens verden. Han anser performativer – for eksempel ekteskapsløftet – som absolutt forpliktende. B skiller altså skarpt mellom konstativer og performativer, og mener det er uproblematisk å definere et vellykket performativ: Ekteskapsløftet bekreftes daglig i samvær med sin kone.

Han definerer seg i utgangspunktet negativt –*via negationis* – som motsetningen til A, men gradvis åpner tekstene for likheter med A. Billeskov Jansen hevder at “Bs Forestillinger melder sig i Ro og Orden” (Billeskov Jansen 1951: 38) hvilket er en tese jeg har vansker med å se at har grunnlag i teksten.<sup>105</sup> Jeg er av den oppfatning at han ikke lykkes med å gi et sammenhengende uttrykk for seg selv. Det er påvirkningen fra det estetiske ståstedet som gjør at hans etiske livsanskuelse bryter sammen. Da han åpenbart har brukt mer tid på sitt skriveværelse enn sammen med sin kone, bryter han med sitt offentlighetsprinsipp, og avslører for A og andre lesere et “betydeligere Indre”, slik Victor formulerer det i forordet (2: 12). Han gir uttrykk for en reaksjon på As tekster i etterkant av lesningen som man kan kalle en perlokusjonær effekt. Han forsøker også å få frem noen bestemte reaksjoner hos A med det

---

<sup>105</sup> Det betyr imidlertid ikke at Billeskov Jansen finner Bs brev gjennomført litterært vellykkede (slik J. L. Heiberg konkluderte med i sin anmeldelse av førsteutgaven): “Undertiden hører man for tydeligt det jævne resonnements sagte Skvulpen” (Billeskov Jansen 1985: 38). Brandes var av samme oppfatning, og uttrykte det med en annen metafor: “Naar man fra første Del af “Enten–Eller” gør Springet over til anden, da er det, som kom man fra en fortryllet Have ud paa en Hedestrækning” (Brandes 1877: 167). Likevel anser de begge andre bind som av høyere verdi enn første bind, altså at et etiske står over det estetiske (hvilket vil si at de ser verket som en del av det større filosofiske prosjektet til Kierkegaard).

han skriver. Men det skjer også en følelsesmessig endring med B *i og med* hans egen skriving: Gir han uttrykk for en *illokusjonær effekt*, det vil si en virkning språket umiddelbart har på ham?<sup>106</sup>

Jeg ikke vil i analysen gjennomgå de to lange brevene hver for seg, men veksle mellom eksempler fra begge to. Jeg har valgt å gjøre det slik for først å kunne si noe om hvordan B *ønsker* å fremstille seg – hans ytre identitet – for så å kunne peke på eksempler fra der jeg mener dette bildet slår sprekker. Han forsøker imidlertid, helt til siste setning, å overbevise leseren om at bildet fortsatt holder sammen.

## 5.1. Bs selvportrett

### 5.1.1 Deltakelse i offentligheten

Mens A passiviseres i refleksjon, legger B vekt på nødvendigheten av å delta aktivt i omgivelsene. “Der ligger noget Forræderisk i blot at ville være Iagttager”, skriver B (3: 18).<sup>107</sup> For ham er handling det Henry James kaller *social doing*<sup>108</sup>, og han uttrykker forakt for As estetiske eksperimenter. Han har selv liten tid til å skrive da han skal skjøtte sine daglige arbeidsoppgaver. Han innrømmer å ha overvært en og annen teaterforestilling, men understreker at det ikke var for nytelsens skyld. Kunst har utelukkende verdi hvis man kan lære noe (etisk) av den, og den bør derfor være en gjenspeiling av virkeligheten, for “derom var det vi egentlig skulle tale” (3: 259), sier han til A.

B står for en protestantisk dydsetikk hvilket må sies å samsvare med idealet til det københavnske borgerskap på 1800-tallet. Ekteskapet og familien er grunnstenen i det borgerlige livet. Jeg anser det derfor slik at B gjør seg til talsmann for en bestemt moral, det vil si samtidens normer. B forsøker imidlertid, helt fra første side, å forsvare de borgerlige familieidealene ut ifra eviggyldige prinsipper. I første brev til A – “Ægteskabets æsthetiske Gyldighed” – argumenterer han for at ekteskapet er den beste rammen for kjærligheten. I motsetning til A anser han ekteskapsløftet som absolutt forpliktende. Men, som Austin

---

<sup>106</sup> Houen etterlyser et slikt perspektiv på litteratur (avsnitt 2.2.2).

<sup>107</sup> Når jeg i det følgende refererer til As livsanskuelse, vil jeg, når ikke annet er presisert, se den fra Bs ståsted. Jeg mener imidlertid at han presenterer et *forenklet* bilde av ham som estetikker. B ønsker å risse opp A som sin motsetning for å kunne lage et tydelig bilde av den han selv er.

<sup>108</sup> James ser imidlertid annerledes på det enn B: I forordet til *The Golden Bowl* anser han handling gjennom tekst (*doing by writing*) som mer virkningsfull enn *social doing*, fordi førstnevnte etterlater spor etter seg hvilket danner grunnlaget for subjektets ansvar (Hillis Miller 2001: 11). Men hvis man trekker inn det Butler sier om mangel på kontroll over intensjonen, vil et krav om å kunne gi en nøyaktig redegjørelse for seg selv, heller ikke være mulig å rette imot et skrivende subjekt. Kan man imidlertid forstå ansvaret på en annen måte enn som et slikt krav om redegjørelse? Dette er Butlers sentrale spørsmål i *Giving an Account* (avsnitt 2.1.3).

understreker, for at performativet skal defineres som vellykket, kreves det noe bestemt av konteksten. B fremhever spesielt kravet om vitner til begivenheten. Der A vil gjøre kjærligheten til en hemmelighet for å bevare den erotiske intensiteten, mener B at det faktisk diskvalifiserer den: Det er nødvendig med vitner for å bekrefte at vielsen gjennomføres korrekt, og kan erklæres for gyldig. B sier at “Offentlighed [er] Kjærlighedens Livs-Princip, og Hemmelighedsfuldhed her er dens Død” (2: 106). A utretter “Intet” nettopp fordi han mangler et publikum til å anerkjenne handlingene. Partene i vielsen inngår en forpliktelse ikke bare overfor den andre, men også overfor menigheten. Erotikken er ikke et privat anliggende – han anklager A for å gjøre den til noe syndig som skal skjules – men del av en større kjærlighet (*agape*) for verden. Vielsen fungerer imidlertid bare som en igangsetter av de betydelige handlingene. Det er ikke noe unikt ved hans vielse da den ligner på alle andre vielser. Den er viktig som et uttrykk for intensjonen om forpliktelse til kvinnen, men hvorvidt denne holdes, avhenger av fremtidige handlinger. Disse dreier seg ikke om noen store bragder, men små tegn til kjærlighet overfor familien. Han hevder at et hjem “er en Gjerning” (3: 85), og i “Mandens Nydelse bør der være et Gjerningsmoment, om det end ikke ytrer sig i en enkelt udvortes haandgribelig Gjerning” (ibid.). B fremhever selve *viljen* til handling, og sier ikke så mye om hva handlingene består i. Ektemannen bærer på en grunnidé om ekteskapet som en betydningsfull handling, og dermed kan “Manden godt være virksom, uagtet han ikke synes det, medens Qvindens huslige Virksomhed er mere tilsyneladende” (ibid.).

I *Svimmelhedens Etik* (2000) tolker teologen Pia Søltoft Bs livsanskuelse i lys av sosialetikk. Bs etiske ståsted tar utgangspunkt i en idé om at kjærligheten som emosjonell kraft, gir rom for dialog med den andre. B hevder han har et fundamentalt annet syn på kvinnen enn A: Han ser henne som en likeverdig partner, “ligesaa stærk som Manden, maaskee stærkere” (3: 114). Med dette mener han at hun er mer bundet til sin kropp og til den jordlige eksistensen hvilket er en god påvirkning på mannen som har en tendens til å leve mer i den åndelige sfæren. Mannen må våge å slippe seg selv for å kunne elske den andre. Han fremhever “Kraft” som en egenskap for å støtte og utvikle kvinnen. Den kraften som A gir kvinnen, “var dog ikke paa den Maade, Du ønskede eller Du havde lovet det” (3: 114). Det er vanskelig å vite hva B her refererer til da det ikke står noe i første bind om at A forfører kvinnen – han omtaler andres forførelser. Beskrivelsen kan imidlertid minne om slik Johannes behandler Cordelia – han gjør henne tilsynelatende sterk i og med forelskelsen, men egentlig

blir hun svakere enn før da hun mister seg selv i kjærlighetssorgen.<sup>109</sup> Den kraften B idealiserer, innebærer i stedet en total åpenhet og nærhet med kvinnen som bryter med romantikerens narsissisme. Han er også den eneste av karakterene i *Enten–Eller* som påkaller den kjente myten. Det gjelder en mann som har sunket inn i seg selv i kontemplasjon, og slik forsøkt å løsrive seg fra tiden og sine jordiske omgivelser: “Han har ikke valgt sig selv, han har som Narcissus forelsket sig i sig selv” (3: 221). B hevder at “hvad mig selv angaaer, da har jeg ingen Hemmeligheder for min Kone” (3: 117). For B er det juridiske båndet mellom mannen og kvinnen som ekteskapet lager, riktig for å markere det åndelige båndet mellom dem. Harries skriver at for B er et slikt bånd forutsetningen for å føle seg fri: “Love and freedom are inseparably bound up with responsibility understood as respons-ability, the ability to respond” (Harries 2010: 136). Konsekvensen av at A ikke klarer å binde seg til noen, er at han får en skyggeaktig tilværelse, avhengig av næring fra andres liv. Det er nettopp denne kritikken A gir Johannes i fortalen – B har åpenbart ikke fått med seg denne brytningen i As livsanskuelse (og kjenner derfor ikke til “Forførerens Dagbog”?).<sup>110</sup>

Ved siden av rollen som familiefar, fremhever B rollen som yrkesutøver. A erklærer i et diapsalma at han har trådt ut av yrkeslivet (avsnitt 4.1.1) hvilket B – antar jeg – vil mene er eksempel på hans mangel på ansvarsfølelse. B er assessor (bidommer) i byretten hvilket vil si et statusbringende og trygt borgerlig yrke, men ikke så ambisiøst som for eksempel dommer i høyesterett. B er nok ikke en av dem som blir sittende på kontoret utover arbeidstid: Hovedforpliktelsen er i hjemmet. Han er familieforsørger, og den opprinnelige betydningen av ordet “økonomi” – *oikos* (gr.) – er egentlig “hjem”.<sup>111</sup> Den romslige leiligheten til assessorfamilien er arenaen for utfoldelse av et praktisk-religiøst liv, og B tar sterkt avstand fra en eneboertilværelse, det være seg av religiøse eller estetiske grunner.

Mens A avviser publikummet til sin performance, ønsker B å tre ned i det. Han vil ikke skape noe skille mellom seg selv og de andre, men vil tvert imot gå helt opp i det sosiale fellesskapet, og har ikke noe imot å gjøre de samme handlingene som “Peer og Povel” (3: 93). Han er ingen stor kunstner, men gjør seg til en slags talsperson for det alminnelige mennesket. Hans ytre er ifølge ham selv sammenfallende med hans indre, og han tar avstand fra As maskespill og hemmeligholdelse. Man *er* således det man *gjør*; de dagligdagse gjøremålene

---

<sup>109</sup> Og dermed blander B A og Johannes? Han forsøker altså å fremstille A som en rendyrket estetiker, det vil si en typekarakter uten dybde hvilket jeg mener ikke stemmer med forfatteren av tekstene i første bind, men stemmer godt overens med bildet av Johannes.

<sup>110</sup> Han refererer til As omtale av *Den første Kjærlighed* (3: 27), så han kjenner i hvert fall til én tekst fra første bind.

<sup>111</sup> Kilde: <[http://www.etymonline.com/index.php?term=economic&allowed\\_in\\_frame=0](http://www.etymonline.com/index.php?term=economic&allowed_in_frame=0)>, lesedato: 03.11.11.

blir en bekreftelse på ens eksistens. Da A avviser all form for *social doing*, blir han dermed et “Intet”: “Ene i sin Kajak er man sig selv nok, har intet videre med noget Menneske at gjøre uden i det Øieblik, man selv ønsker” (3: 87).

### 5.1.2 En juridisk diskurs

B ønsker egentlig ikke å skrive noe som helst da han ikke anser skriftlig refleksjon som noen reell form for handling. Men han føler seg tvunget til å protestere på As ytringer. Hvilke ytringer protesterer han mot? Det kan være tekstene i første bind. Men det blir etter hvert klart at han også kjenner A personlig, og at A er fast gjest i assessorens hjem: “Du kjender mig i mange Aar, Du kjender min Kone i fem” (3: 19). Han har dermed en reell eksistens for B selv om han stadig påstår at siden A ikke utretter noe, er han heller ikke noe. Han refererer innforstått til samtaler de tidligere har hatt slik at det er umulig å vite om det er As (nå offentliggjorte) tekster, eller muntlige uttalelser i et privat rom han angriper. Han skiller overhodet ikke mellom tale og skrift, og omtaler noe A formidlet muntlig til ham som “en oplysende Note” (3: 46). Helst skulle han ønske at A var fysisk til stede – kroppspråket, det Hillis Miller kaller *sign acts*<sup>112</sup> – kan fungere oppklarende, og B uttrykker et behov for å se mottakeren i ansiktet.

B forholder seg instrumentelt til språket, og legger opp til at brevene skal leses som talehandlinger med bestemte intensjoner lik et juridisk dokument. Brevene hans er konstativ tale – det vil si at de kan vurderes som sanne eller falske. Han skriver heller ikke for andre enn A: “Dersom noget andet Menneske enn Du fik denne Undersøgelse at see, saa vilde den vist forekomme ham høist besynderlig og overflødig” (2: 16). Leseren blir slik en inntrenger, men der Victor i forordet og A i fortalen forsøker å pirre leserens nysgjerrighet, som om hun er en tyvlytter til noe privat, vil B gi inntrykk av at brevene er uinteressante for utenforstående.

Hvorfor henvender ikke B seg til A med hans navn? I og med at de er omgangsvenner, må han vite hva A heter. Vi får imidlertid vite at B er syv år eldre enn A (3: 90) hvilket han opplyser om for å gi seg selv større autoritet enn den unge mannen. B har også et navn: Han heter Wilhelm<sup>113</sup> (etternavn vites ikke) – det har Victor fortalt leseren allerede i forordet. Han

---

<sup>112</sup> Avsnitt 2.2.3.

<sup>113</sup> Navnet er en allusjon til to av tidens viktigste tenkere som spiller sentrale roller i verket: G. Wilhelm F. Hegel (Bs insistering på harmoni er hegeliansk), og A. Wilhelm Schlegel (Bs insistering på subjektivitet er schlegelsk). Det er også – ikke minst – en allusjon til protagonisten i Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* som Billeskov Jansen tolker som *Enten–Ellers* forelegg (Billeskov Jansen 1951: 22). Jeg vil siden komme inn på hvordan *Enten–Eller* skiller seg fra Goethes roman.

fremstår dermed, som tidligere nevnt, umiddelbart mer virkelig enn A.<sup>114</sup> Men det er først et stykke ut i andre brev navnet nevnes, og da i en replikk fra hans kone. Ønsker han å gjøre seg like anonym som A, slik at de fremstår som likeverdige representanter for to ulike livsanskuelser? B gir mer av sin biografi enn det A gjør, men forsøker samtidig å omforme den til noe alment.

B vil ikke vekke leserens behag (han avviser det Barthes kaller for *loisir*), og understreker at han ikke er noen stor retoriker slik mottakeren av brevene er. Han vil tale mest mulig direkte til leseren, altså A, uten noen forstyrrende estetiske ornamenteringer. Brevene til A er en “Vidne-Forklaring” som han gjentar to ganger til sist i det andre brevet (2: 305, 306). Han fremhever dette som en beskjedenhet, men egentlig er det en dristig påstand da han fremstiller seg selv som en formilder av sannheten. I motsetning til slik det er for A, er skriften for ham *a field of knowledge, not of enjoyment*. (avsnitt 4.1.1). Han gir dermed leseren det samme løftet om oppriktighet som han under vielsen ga til sin kone. I rettssalen der B til daglig oppholder seg, forutsettes det nettopp en sannferdig og direkte tale. B følger det samme kravet overfor A, og omformer slik deres kommunikasjonsrom til en slags rettssal. Men der Victor holder en avstand til iscenesettelsen av “kampen” mellom dem, har ikke B en slik distanse.

Hensikten med den konstative talen i rettssalen er utøvelse av et performativ: Beskrivelsene av saksforholdene skal følges av en dom over den anklagede (avsnitt 2.1.1). B tar på seg rollen som aktorat overfor A. Han stiller ham til ansvar, og krever at han gir regnskap over seg selv. Samtidig er han også “eneveldig” dommer – i tekstens rom er han ikke bare en beskjeden bidommer. B dømmer A faktisk før han har begynt å argumentere for hvorfor det estetiske ståstedet er galt: “Opriktig talt, Din psykologiske Interesse har ikke Alvor og er mere en hypochonder Nysgjerrighed” (3: 18). Han nøyer seg ikke med å dømme ham, men vil også overtale ham til å endre sin livsanskuelse.<sup>115</sup> Austin hevder at forsøket på overtalelse, er grunnleggende innenfor en etisk diskurs: “ ‘Ethical’ propositions are perhaps intended, solely or partly, to evince emotion or to prescribe conduct or to influence it in special ways (Austin 1975: 2). Jeg vil imidlertid heller bruke begrepet “moralsk” i denne sammenhengen: Fordømmelsen av A får B til å fremstå som en *moralist*. På samme måte

---

<sup>114</sup> Jeg velger å kalle ham B nettopp fordi jeg ikke vil opphøye B som viktigere, eller se ham som mer virkelig (og mer menneskelig?) enn A. I sekundærlitteraturen er det mest vanlig å kalle ham “Wilhelm” eller “assessoren” (eng. *judge*), og slik gir man ham et fortrinn.

<sup>115</sup> B utnytter sin yrkestittel til å dømme A moralsk, og påtar seg den samme rollen som kommandanten har overfor Don Juan (avsnitt 4.2.3). Men B krever også en *endring* i As holdning, det vil si en soning av sin skyld som Don Juan slipper unna (men må til gjengjeld bøte med døden).



som A er autoritær og belærende overfor Johannes, virker Bs tre brev monologiske. Men der jeg er i tvil om A spiller belærende, er det ingen signaler i teksten på at Bs autoritære tone ikke er oppriktig. B begynner også første brev med å argumentere for hvorfor han har valgt brevsjangeren fremfor avhandlingsformen: Han vil tale direkte til mottakeren, og går ikke av veien for polemikk. Han har altså motsatt hensikt av Johannes som velger brevsjangeren for å gi rom til fantasien for den andre.<sup>116</sup> Han svarer umiddelbart på sine egne spørsmål, og forsøker slik å styre leseren. Det kan derfor virke som B bedriver en form for *etisk vold* overfor A. Han lytter tilsynelatende ikke til den andre, men forsøker å lage et definitivt skille ved å definere A som den autrerte estetikerens, og seg selv som representant for det gode og allmenne.

B, som i utgangspunktet har avvist verdien av skrift, har tillagt teksten en sterk performativ kraft, det vil si kraft til å endre. Han har overhodet ingen refleksjon rundt spenningen mellom det ytre og det indre – mellom tegnet og det betegnede – slik A har, og tror blindt på tekstens evne til å kommunisere direkte.<sup>117</sup> Selv om han egentlig bare vil kalle fysisk interaksjon for handling, har han gjort skriften til en formålsrettet handling. Men hans “juridisk bindende” lesekontrakt samsvarer ikke med den kontrakten A indirekte har etablert i sine tekster. B tolker i stedet As ytringer (formodentlig også de tekstene vi har lest) som bokstavelige uttrykk for hans indre selv om A, med høy estetisk bevissthet, har skapt en avstand til seg selv. B bryter estetikerens fiksjonskontrakt, fordi han fornekte verdien av fiksjon. Premissene for dialogen mellom A og B er dermed uklare. Austin hevder at utøvelsen av performativet blir vanskelig når det ikke er enighet om hensikten: “[...]Uncertainty arises if an appointment is made without the consent of the person appointed. The question here is how far can acts be unilateral? Similarly the question arises as to when the act is at an end, what counts as its completion?” (Austin 1975: 37). B får aldri noe svar fra A på det første lange brevet, noe som åpenbart har skuffet ham.<sup>118</sup> Kan Bs brev “aksepteres” som performativer (som både fordømmelse og overtalelse) hvis ikke mottakeren A oppfatter dem slik?

---

<sup>116</sup> Likevel er Johannes’ tale til Cordelia monologisk med én bestemt hensikt (avsnitt 4.3.1).

<sup>117</sup> Samtidig sier han at han helst skulle se A i ansiktet for å kunne oppklare misforståelser. Bak Bs bastante tone hviler altså en fundamental usikkerhet.

<sup>118</sup> Lettere fornærmet skriver han i andre brev: “Skjøndt Du aldrig, hverken mundtlig eller skriftlig, har svaret mig paa et foregaaende Brev, saa vil Du dog vel erindre dets Indhold [...]” (3: 283).

## 5.2 Bevegelsen innover

Man kunne forvente at da B ikke får svar på sitt første brev, så vil han oppsøke A. Dette ville være en direkte handling som han selv har fremhevet nødvendigheten av. I stedet skriver han et nytt, langt brev til den tause mottakeren. Det kan derfor være verdt å spørre seg hvem han egentlig skriver for. De verbale angrepene på A avløses etter hvert av mer eksplisitte forsvar for hans egen livsanskuelse. Det kan virke som A har blitt aktoratet, og B er på forsvarsbenken.<sup>119</sup> Eksposeringen for As livsanskuelse har blitt en anledning for ham til å formulere sin livsanskuelse.<sup>120</sup> Brevene er dermed egentlig hans regnskap overfor seg selv, og – da A ikke svarer – henvendt til seg selv. B vil altså ikke bare formidle sin ytre identitet, men også sin indre: I det jeg oppfatter som As skildring av B fremhever han faktisk hvordan B vil *under* overflaten (sitat til slutt under avsnitt 4.4). Der er det imidlertid ikke så klart at man tydelig kan skjelve “Bevægelserne nede på Bunden” (2: 172).

### 5.2.1 En indre dialog mellom det estetiske og det etiske

En regnskapsfører forventer man stringens og struktur av. Mens A veksler hvileløst mellom ulike sjangre, holder B seg til brevsjangeren. Billeskov Jansen mener at Bs brev er stringente og velordende hvilket gjenspeiler hans mer konsise livsanskuelse.<sup>121</sup> Det samme mente J. L. Heiberg i sin lange anmeldelse av førsteutgaven (Garff 2002: 219). Jeg er da heller enig med Garff:

Mens nemlig A i det mindste inddeler sine små æstetiske traktater i en række underafsnit, har assessoren udarbejdet sine skrivelser uden så meget som en eneste overskrift og forvilder sig ofte ind i længere digressioner af mere eller mindre narrativt eksemplificerende tilsnit, skriver undertiden fuldstændig associativt og kan derfor let tabe tråden, hvad han i øvrigt selv er den første til at indrømme. (Garff 1995: 84, fotnote nr. 26)

Den kaotiske skrivestilen gjenspeiler et kaos i innholdet.<sup>122</sup> Han er tilsynelatende skråsikker, men det er vanskelig å se hva han egentlig vil. Jeg har til nå ikke kommentert tilstedeværelsen av ordet “æsthetisk” i tittelen på de to første brevene, fordi jeg først ville sirkle inn det bildet

---

<sup>119</sup> Han er selv klar over at noen vil kunne se det slik, “thi den, der forsvarer, han anklager” (3: 16), hvilket kanskje innebærer å anklage seg selv. Men han insisterer på at han skriver utelukkende for As skyld.

<sup>120</sup> B ville nok protestert heftig på begrepet “anledning” da han tar sterk avstand fra romantikernes dyrking av tilfeldigheter og interessante situasjoner.

<sup>121</sup> Han hevder man fra et litteraturfaglig ståsted vil være særlig oppmerksom på hvordan formen harmonerer med innholdet: “Vi maa fatte Tankens Arkitektur for at kunne beskrive Udtrykkets” (Billeskov Jansen 1951: 10). I dag er det vel heller slik at en litteraturviter er særlig oppmerksom på *mangel på koherens* mellom innhold og form.

<sup>122</sup> Søltoft mener det er uklart hvorvidt B taler for en dydsetikk eller en sosialetikk – hun kaller det derfor for en blandingsetikk (Søltoft 2000: 181). Jeg vil si at kaoset først og fremst kommer av konfrontasjonen mellom det estetiske og det etiske.

B *ønsker* å gi av seg selv – det vil si som en etiker. Jeg vil videre i analysen forsøke å peke på det jeg anser som brudd i Bs livsanskuelse. Selv om A ikke svarer, er han stadig til stede som en tenkt samtalepartner: Han er motivasjonen for i det hele tatt å skrive for B. Samtidig som B skyver A på avstand og definerer seg som hans motsetning, forsøker han også å knytte bånd til ham. B avviser “estetikeren” som en rolle, men han avviser ikke det estetiske som en kraft i tilværelsen, tvert imot: Han mener ekteskapet er den beste leveformen for utfoldelse av det estetiske da “Ægteskabet er ret egentlig det Poetiske” (3: 99). Han forakter – minst like mye som A – ekteskap som er motivert av ytre hensyn, som penger og status, og utført med “spidsborgerlig Præcision” (3: 41). Han angriper tidens dyrking av det overflatiske: “Det er et saare betænkeligt Tegn, naar et Ægteskab ikke har ganske andre Trophæer at opvise end en Secretair fuld af *bon-bon*, Flacons, Kopper, broderte Morgenskoe, Pretiosa o.s.v.” (3: 113).<sup>123</sup> Den eneste gyldige grunnen til å gifte seg er kjærlighet. Bs brev er dermed like mye et angrep på spissborgeren som på estetikeren.

B taler egentlig for en hegeliensk syntese mellom det estetiske og det etiske, og etterstreber en kontinuitet mellom dem. Men i de ulike emnene han drøfter i tilknytning til disse, og i de mange eksemplene han bruker, blir forholdet mellom det estetiske og det etiske stadig mindre harmonisk. Jeg vil se nærmere på hvordan det oppstår paradokser i drøftingen av to sentrale emner for ham: narrativ identitet og det eksistensielle valget. A har satt i gang en selvransakelse hos B som rokker ved grunnstenene i hans livsanskuelse.

### 5.2.2 Den indre historien

Allerede mot slutten av første brev snakker B mindre om sitt ekteskap, og mer om seg selv. Ekteskapet er en åpning for den “indre Historie” (3: 136) – i motsetning til A vil B forholde seg til sin fortid og fremtid. Han sier til sin venn at også han til slutt vil bli innhentet av fortiden: “Vogt Dig for, at [Erindringen] ikke vil rulle en Liste op for Dig, vel ikke af egentlige Forbrydelser, men af fortærede Muligheder, Skyggebilleder, som det vil være Dig en Umulighed at forjage” (3: 25). Det er ikke mulig å slippe unna etiske konsekvenser av sine handlinger (eller *manglende* handlinger), sier B. En narrativ bevissthet gjør at man oppnår kontroll over sin historie, og kan ta ansvar for sine handlinger. B anlegger slik et klassisk

---

<sup>123</sup> Når ordet *secretair* nevnes, er det vanskelig ikke å tenke på Victors forord. Vil B mene at han forholder seg overflatisk til papirene som en kilde til sanselig nytelse? Victor er uten tvil estetisk anlagt, og har lenge isolert seg med sin litterære lek, noe B vil synes er galt. Kan B kjenne til Victor? Eller kan det være at secretairen tilhørte B, og at han dermed advarer en mulig kjøper for å behandle papirene useriøst? Verket åpner for at man spekulerer i slike spørsmål.

dannelsesperspektiv da han knytter identiteten til et narrativ.<sup>124</sup> Denne kan imidlertid ikke fremstilles på noen måte da den kommer til gjennom (ytre) praksis (Dermed må man nok en gang spørre: Hvorfor skriver B?). Han forakter eventyrsjangerens konsentrasjon om “Momentet” (3: 31), altså høydepunktets øyeblikk, da det gjør historien fragmentert i stedet for sammenhengende. Den indre historien er en kontinuerlig reproduksjon av opprinnelsen: Når B kysser sin kone, er det en gjentakelse av den første kjærligheten. Ekteskapet fungerer som en slags felles hukommelse for de to partene, og sikrer kontinuitet for selvet: “For assessoren udgør ægteskabet en instans, der sikrer kærlighedens vedvaren og dermed indgiver begge parter i kærlighedsforholdet et bestandigt selvforhold” (Søltøft 2000: 165). B hevder dermed at han har plikter ikke bare overfor familien, men også overfor seg selv. Dette selvforholdet får stadig større plass utover i andre brev.

I likhet med Johannes snakker B om det estetiske i sin livspraksis, men de har en ganske forskjellig oppfatning av hva dette vil si. Garff kaller Bs idealisering av narrativet for en “temporaliseringens æstetik” (Garff 1995: 81). B vil imidlertid mene at han ikke driver med noen bearbeiding av virkeligheten slik Johannes gjør, da den fremkommer naturlig av seg selv i en tidsrekkefølge. Men er det mulig å gripe den indre historien uten en (mer eller mindre bevisst) estetisk omforming av den? B mener jo heller ikke at den skal gripes – den skal oppleves. Men hvis man ikke har noen bevissthet om at den finnes; kan man i det hele tatt si at den eksisterer?<sup>125</sup> Garff hevder at A viser at dette er umulig:

[Bs] projekt beror dog på den transhistoriske forudsætning, at individet kan vælge ‘det Absolute’ og derigjennem erhverve den ‘evige Gyldighed’. Og det er denne forudsætning, A problematiserer ved at afsløre det transhistoriske som en illusion, der foregøgler<sup>126</sup> individet muligheden af at kunne gentilegne sig sin oprindelse. (Garff 1995: 98)

Butler argumenterer for hvordan dette har med avstand i tid å gjøre: “My narrative takes place *in media res*, when many things have already taken place to make me and my story possible in language” (Butler 2005: 39). Det oppstår en splittelse i subjektet når det forteller om seg selv: Det er nødt til å se seg selv på avstand, i og med at det opptrer både som protagonist og

---

<sup>124</sup> Billeskov Jansen hevder, som tidligere nevnt, at *Enten–Eller* har den klassiske dannelsesromanen (for eksempel *Wilhelm Meisters Lehrjahre*) som forelegg. Dette perspektivet samsvarer med stadielæren da man tenker seg etikeren på et høyere utviklingsnivå enn estetikerens. I dannelsesromanen utsettes protagonisten for prøvelser som utvikler ham, og gjør ham mer moden og reflektert enn ved romanens begynnelse. Han går fra en kaotisk til en mer ordnet tilstand der han kjenner seg selv bedre. *Enten–Eller* spiller på dannelsesromanens struktur, men jeg er uenig med Billeskov Jansen i at B fremstår som en mer harmonisk karakter enn A.

<sup>125</sup> Victor erkjenner at han må dele sin hemmelighet – papirene – med offentligheten for at de skal få en eksistens (avsnitt 3.6).

<sup>126</sup> “Å foregøgle” betyr ifølge *Den Danske Ordbog* å “fremstille noget så modtageren får en falsk eller fordrejet forestilling om det”. <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=foregøgle>, lesedato: 26.09.11. Verbet opptrer også i Kierkegaards tekster (dog ikke i *Enten–Eller*).

forteller.<sup>127</sup> Det vil derfor være umulig å gi en objektiv redegjørelse for sin opprinnelse fordi “I cannot be present to a temporality that precedes my own capacity for self-reflection, and whatever story about myself that I might give has to take this constitutive incommensurability into consideration” (Butler 2005: 39). B vil ikke ta denne inkommensurabiliteten i betraktning, men forsøker i stedet å oppheve den. Han vil på det sterkeste benekte Butlers tese om at når subjektet forteller sin historie, blir det *a fiction writer* (avsnitt 2.1.3). Garff skriver at “[Bs] begær efter realisme ledsages imidlertid af det performative problem, at en tekkelig fremstilling af det faktiske principielt forskertser det faktiske og dermed nærmer sig fiktion” (Garff 1995: 81). Garff bruker her begrepet “det performative” om det som har med nyskapelse å gjøre: Skriften er i seg selv en presentasjon, og kan ikke direkte representere virkeligheten (selv om ideen om representasjon er grunnleggende, avsnitt 2.2).

### 5.2.3 Følelsenes betydning i valgsituasjonen

I begynnelsen av andre brev – “Ligevægten mellom det Æsthetiske og Ethiske i Personlighedens Udarbejdelse” – drøfter B det eksistensielle valget. Det “enten-eller” han snakker om, handler ikke om å stå i butikken med to hatter i hånden og lure på hvilken som er mest kledelig: Det er ikke mulig å ikle seg en rolle gjennom en bestemt væremåte slik A tror. B sier at valget dreier seg om å velge den man allerede er – det vil si å bli bevisst seg selv.<sup>128</sup> Mens A hevder individet er foranderlig, sier B at det har en fast kjerne – en opprinnelighet valget kan sette det i kontakt med. Det innebærer at det finnes noe autentisk i subjektet som det er dets oppgave å finne. Han skriver at “jeg skaber ikke mig selv, jeg vælger mig selv” (3: 207). Identiteten eksisterer dermed utenom, eller forut for, språket. Samtidig skisserer han opp hva denne identiteten innebærer: Mannen er fra naturens side skapt for rollen som familieoverhode. B fremstiller det som en deskriptiv, og ikke en normativ oppfatning. Han hevder imidlertid at forførerrollen er kunstig, og aldri kan være et reelt valg for individet. B ikler seg slik rollen som et sannhetsvitne<sup>129</sup>, og vil ikke innrømme (aller minst for seg selv) at han taler fra en bestemt posisjon.

Samtidig som han hevder valget er absolutt, sier han at det er subjektivt. Det kreves av individet at det tenker selv, og har en åpenhet. Han sier at “det i at vælge ikke saa meget

---

<sup>127</sup> Johannes gjør seg selv bare til forteller, og forsøker overhodet ikke å gi et uttrykk for sitt indre – den han skriver om, er en tilstivnet typeskikkelse.

<sup>128</sup> Det er altså Bs krav om å velge som har hatt så stor innvirkning på tolkningen av verket opp igjennom historien.

<sup>129</sup> I den siste fasen i forfatterskapet langer Kierkegaard ut mot biskop Mynster (i den såkalte kirkestriden) nettopp fordi han kalte seg et sannhetsvitne: “Var Biskop Mynster et ‘Sandhedsvidne’, et af ‘de rette Sandhedsvidner’ – er dette Sandhed?” (SKS 14: 123).

kommer an paa at vælge det Rigtige, som paa den Energi, den Alvor og Pathos, hvormed man vælger” (3: 164). Han vender dermed perspektivet innover, og ikke utover som han har argumentert for at er nødvendig for å kunne handle etisk. Han fremhever spenningen i valgøyeblikket, og avviser spissborgerens likegyldighet. Han krever ikke bare utførelsen av handlinger, men også en bestemt bevissthet bak dem. Denne bevisstheten er ikke nødvendigvis rasjonelt fundert, men har med en følelsesmessig intensitet å gjøre som ikke alltid kan forklares med ord. Denne holdningen bryter med det kravet han har fremsatt til A (og seg selv) om å gi regnskap over seg selv. Man kan riktignok argumentere i etterkant for hvorfor man synes valget var riktig, men sier ikke B indirekte at det kan være vanskelig å gi en slik forklaring? Og innebærer ikke det å involvere følelsene i valget at man ikke vet resultatet av det?<sup>130</sup> Det er ikke gitt at man skal velge rollen som familiefar, slik B har gjort, for ellers er det ikke mulig å definere det som et fritt valg. Valgsituasjonen er et øyeblikk av usikkerhet i møte med et fremmed perspektiv.

Ved å fokusere på selve kvaliteten og formen til valgsituasjonen vil jeg si at han estetiserer valget. Han gjør valget nærmest til et kunstnerisk prosjekt, på samme måte som han forstår dannelsen i estetiske termer. Før jeg går nærmere inn på konsekvenser av disse bruddene i Bs logikk, er det nødvendig å undersøke nærmere Bs syn på intensjonen.

#### 5.2.4 Gode intensjoner

B mener at A ikke utretter noe, fordi han mangler en bevissthet om sine handlinger. Brevene er et forsøk på å intervenere i A, og å endre ham til å få de samme intensjonene som ham selv. Han sier at han vil “besidde” kvinnen (der A bare vil “erobre” henne) hvilket er uttrykk for en vilje til å bestemme over henne utover forførelsens øyeblikk. B er derfor ikke bare en ordensmann i samfunnet; han krever også lov og orden i menneskenes indre. Nødvendigheten av en bekreftelse på intensjonen er det som virkelig gir Austin hodebry i definisjonen av det vellykkede performativ. Hillis Miller skriver følgende om dette: “What counts most is not what you say but what you do, but the most important doing takes place invisibly or in a place visible only to God, namely in the heart, mind, or spirit” (Hillis Miller 2001: 31). En av de få som har sett Kierkegaard i et austinsk lys, er filosofen Ronald L. Hall.<sup>131</sup> I *Word and Spirit* hevder han at performativet (spesielt løftet) innebærer “an intrinsic moral seriousness, a kind

---

<sup>130</sup> B (og Kierkegaard) har blitt kritisert, for eksempel av Alasdair MacIntyre i *After Virtue* (1981) for å gjøre valget emosjonelt, og dermed også irrasjonelt.

<sup>131</sup> Peter Fenves bruker begrepet *speech act* (Fenves 1993: 16), men refererer ikke direkte til Austin. Han har et annet syn enn Hall på kommunikasjon i Kierkegaards tekster som er tettere opp til mitt (avsnitt 4.1.1).

of ethical heaviness that brings us down to earth, that plants our feet firmly on the ground, firmly in the world” (Hall 1993: 201). Hall hevder at talehandlingen *er* selve båndet mellom individet og omverdenen. Men overser han dermed ikke Austins omfattende problematisering av grunnlaget for det vellykkede performativ? Austin skriver:

For one who says ‘promising is not merely a matter of uttering words! It is an inward and spiritual act!’ is apt to appear as a solid moralist standing out against a generation of superficial theorists: we see him as he sees himself, surveying the invisible depths of ethical space, with all the distinction of a specialist in the *sui generis*. (Austin 1975: 10)

Beskrivelsen passer godt til B. Han som prediker det eviggyldige, er paradoksalt nok fanget i den gamle tiden: Den moderne, instrumentelle verden forventer ikke en slik oppriktighet. Så lenge man gir ekteskapsløftet, blir man gift, uavhengig av hva man i sitt stille sinn tenker om den som står ved siden av. Samtidig som B vil ha sin kone fysisk nær, vil han ha henne intellektuelt på avstand. For at kjærligheten skal ivareta selvforholdet, må det være en tankemessig frihet i ekteskapet. Han tar det imidlertid som en selvfølge at hans kone deler hans intensjoner; det har hun også gitt sitt ord på gjennom ekteskapsløftet. Det er ikke bare et løfte om (fysisk) trofasthet, men også en “Kjærligheds-Pagt” (3: 124). Slik forstår B egentlig ekteskapsløftet som en form for *passion performative*: Det er en bekreftelse på en følelse (avsnitt 2.1.3). Det viktigste er altså ikke ytre handling, men “indvortes Gjerning” (3: 170). Hvordan kan man måle gyldigheten av den?

B husker at han som femåring pugget *Balles lærebog*<sup>132</sup> så det tok fra ham nattesøvnen. Denne femåringen forsto ikke de moralske læresetningene, men likevel lærte han dem utenat. *Kraften* i dem virket så sterkt på ham at han etter hvert også forsto meningen. I *Excitable Speech* skriver Butler om et slikt syn på ordenes kraft: “The hollow gesture becomes filled in time, and ideation is produced in the course of this ritualized repetition of convention” (Butler 1997a: 25). Man kan si at den lokusjonære handlingen *produserer* intensjonen; individet handler nærmest som på tvang av ordene. Det minner om Johannes’ demoniske forførelse av Cordelia: Han omformer henne til å bli en estetiker ved hjelp av retoriske manøvre, fortrinnsvis gjennom brev.

---

<sup>132</sup> Populær betegnelse på biskop Nicolaj Edinge Balles bok *Lærebog i den Evangelisk-Christelige Religion* som inneholdt “Luthers lille Katekismus” og Balles omforming av denne til læresetninger. Boken var offisiell lærebok i kristendom i den danske skolen fra 1791 til 1856. Balle skriver blant annet følgende: “De Enfoldige, som ikke have Evne eller Tiid nok tilovers, behøve ikkun at indprente sig Læresætning-erne og de Sprog, som ere udtrykkeligen herunder anførte.” (Oxenvad m. fl. 2011: 3) Balle sier altså at det ikke er nødvendig, i hvert fall ikke for de enfoldige, å forstå – det holder å pugge. Dette synet er et svært effektivt maktmiddel, og B taler tilsynelatende for et slikt syn, men ved å involvere intensjonen, undergraver han egentlig sitt eget argument. Han kan ikke tvinge A til å endre standpunkt – A må forstå nødvendigheten av det selv. Opplysninger og sitat hentet fra artikkelen “Den evangelisk christelige Religion i de danske Skoler” (Oxenvad m. fl. 2011: 3) nedlastet fra <http://www.folkeskolen.dk/~Documents/119/68519.pdf>, lesedato 26.09.11.

Minnet om den iherdige puggingen kaster et interessant lys over redegjørelsen for den emosjonelle intensiteten i valget. Mener B at så lenge man handler med inderlighet, vil man automatisk også handle godt? B idealiserer blind lojalitet, og anser pliktfølelsen som nesten viktigere enn handlingen.<sup>133</sup> Samtidig forakter han mangel på intensjon – spissborgeren handler bare i samsvar med normene uten refleksjon. Legger dermed B en annen forståelse av intensjon til grunn enn den rasjonelle og instrumentelle som er Austins utgangspunkt for det vellykkede performativ? Kan man snakke om en *emosjonell* intensjon? *Passion performatives* vil forutsette en slik type intensjon. I Austins redegjørelse for det implisitte performativ viser han også hvordan intensjonen blir viktigere, og vanskeligere, å etterspore. Kjærlighetsløftet er utelukkende basert på en privat pakt som ikke har noen ytre bånd (forlovelsesringen for eksempel, er ideelt sett et slikt ytre bånd, men den er jo egentlig bare en bekreftelse på forlovelsen).

B kan aldri få noen sikkerhet i at hans kone elsker ham; han kan ikke engang vite hva hun forstår med å elske. Da det er umulig å få en endelig bekreftelse på den andres intensjon, vil det kunne føre ham inn i refleksjonens evige hjul, i likhet med kvinnene i “Skyggerids”. Han tror imidlertid at en ordløs, fysisk kommunikasjon kan være mer i tråd med den emosjonelle intensjonen (hvilket minner om As tro på musikken som kommunikasjonsform). Samtidig forsøker B i et rasjonelt, halv-akademisk språk å rydde bort all tvil om sine intensjoner.<sup>134</sup> Han vil forene indre handlinger med ytre, og gjøre det like enkelt å vurdere hvorvidt “indre” performativer (som kjærlighetserklæringen) er gyldig som ytre performativer (ekteskapsinngåelsen). Det er et prosjekt som han erfarer at aldri kan realiseres.

### 5.3 Fremmedfølelsen

Utover i andre brev uttrykker B en økende grad av fortvilelse: “Jeg har kun eet Svar: fortvivl” (3: 200). Han er kanskje i ferd med å bli bevisst at han ikke lykkes med å syntetisere alle momenter i tilværelsen. Han har gått fra å vise frem sitt ytre – sitt ekteskap og yrke – og slik bekreftet ekteskapsløftet, til et stadig større fokus på det indre, det vil si spørsmål om implisitte performativer og intensjoner. Dette fokuset innover har fått ham til å se sitt ytre i et nytt lys.

---

<sup>133</sup> Pliktfølelsen overfor Gud (og hvordan denne faktisk kan være i konflikt med det man anser som etisk godt) drøftes inngående av Johannes de Silentio i *Frygt og Bæven*. Teksten kretser rundt fortellingen fra “Første Mosebok” om Abrahams ofring av sin sønn Isak til Gud hvilket Johannes de Silentio leser som en teologisk suspensjon av det etiske.

<sup>134</sup> Selv om han hevder han velger brev som sjanger fremfor avhandling, bruker han flere steder begreper fra den akademiske diskursen.



### 5.3.1. Bevissthet om sin rolle

Midt i et lengre resonnement kan B brått utrope: “Jeg er Ægtemand, jeg har Børn” (3: 168).

Det er akkurat som han må minne leseren, og kanskje også seg selv, på sin rolle.

Brevskrivningen gjør ham bevisst sin daglige performance – hver dag han agerer ektemann og far, bekrefter han på nytt sin identitet. Er han overbevist om at denne rollen er tildelt ham? Søltoft skriver om Bs etikk at “for at blive sig selv, må man først adskille sig fra sig selv. Men man må ikke blive stående i denne selvdifferentiering. Mennesket skal derimod overtae sig selv ved at vedkende sig identiteten med sig selv. Valget består derfor af en dobbeltbevægelse” (Søltøft 2000: 173). Når B har avsluttet skrivningen, er det nødvendig at han trer inn i familielivet som før. Han har på en måte noe å bevise for seg selv, nemlig at han utfyller rollen han har skildret i detalj.

Jeg har hevdet at B primært orienterer seg etter samtidens normer, og at han dermed er en moralist – hans syn på kvinnens plass i familien fremstår i dag som utdatert. Allerede da dette ble skrevet, var det kommet ideer som truet de protestantiske normene, og B uttaler seg foraktfullt om “Emancipationen” (3: 30). Brevene er blitt et møte mellom den rollen han spiller hver dag – som samsvarer med normene – og det nye A representerer. Butler skriver: “[...] The norms are to some extent impersonal and indifferent, and they introduce a disorientation of perspective for the subject” (Butler 2005: 25). A har fått B til å se familielivet på avstand, og det forvirrer ham at noen kan leve annerledes fra denne normen.

Selv om alt som sies innenfor rettssalens fire vegger skal være sant, er like fullt talehandlingene del av en iscenesettelse (avsnitt 2.1.2). På samme måte som en vielse følger en rettssak et slags manuskript. Deltakerne er dermed skuespillere på en scene der de skal opptre på en bestemt måte: det gis ikke rom for improvisasjon. B tenker også slik om familielivet – han forventer at kona og barna møter ham med jubel i døren hver dag han kommer hjem fra jobb (3: 86). Denne repetetive handlingen bekrefter ekteskapet, slik at man etter hvert kan tro at situasjonen er uforanderlig. Tidligere har ikke B vært bevisst rollen han selv spiller – han har i den grad levd seg inn i rollen at han har trodd han *er* den.

B avviser kunsten lik en platoniker da den bare er en skygge av virkeligheten. Samtidig hagler det av referanser til litteratur (blant annet til Byron og Goethe): På samme måte som A gjør i “Diapsalmata” (og Johannes i “Forførerens Dagbog”), vurderer B virkelighetens handlinger i et estetisk lys. Livet er en teaterscene der dagens forestilling kan være mer eller mindre godt utført. Den virkeligheten han refererer til, bærer dermed også preg av å være en fiksjonsvirkelighet. Det innebærer at valget består av å *skape*, som han egentlig

har avvist. Mens en estetiker kan skifte scenebildet, har B lagd et “benspænd” for seg selv: Han er nødt til å forholde seg til de samme omgivelsene hele tiden, og gir ikke rom for det uforutsette.

### 5.3.2 Splittelsen

B har lovet A at han vil gi et nøyaktig regnskap over seg selv; både sitt indre og sitt ytre som det ikke er noe skille mellom. Han forventer oppriktighet fra andre, fordi han selv mener å være oppriktig. Men han drøfter overhodet ikke hindringene for direkte kommunikasjon. Hvordan kan han vite at mottakeren oppfatter ham riktig? Og hvordan kan han ha en full oversikt over sine egne intensjoner? Det oppstår etter hvert en rekke paradokser i tankerekken hans, men han tviholder på sin identitet som etiker. Jeg vil hevde at han har avslørt et annet ansikt i ansiktet, og at sjelen hans derfor skjuler en “Emigrant” (fra sitatet under avsnitt 4.4).<sup>135</sup> Gjør han dette med viten og vilje? Da han har gjort kommunikasjonsrommet til en slags rettssal, gjør han seg i så fall skyldig i mened som han, mer enn noen andre, vet er en alvorlig forbrytelse.

Jeg tror ikke B er bevisst sin fornektning av det *incommensurable*. Han tror så sterkt på sin egen ideologi at han er blitt blind for splittelsen mellom det indre og ytre i ham selv. Slik moderne kriminologi viser, er vitnesbyrd ofte falske, selv om man har sagt dem i god tro.

Testimony is always an assertion of belief, not of knowledge, even if the witness has seen whatever is sworn to with ‘his or her own eyes’. This makes the whole region of lies, testimony, and perjury partly a matter of belief, not simply of cognition. This region is therefore a domain of speech acts, not simply of constative statements. (Hillis Miller 2005: 231)

Austin minner om at også lovtekster er performativer – de er ikke en beskrivelse av sannheten. Dette har jurister en tendens til å glemme: “[Jurists] will succumb to their own timorous fiction, that a statement of ‘the law’ is a statement of fact” (Austin 1975: 4, fotnote 2). Ofte er Bs beskrivelse av A, og andre, som han tar avstand fra, en treffende beskrivelse av ham selv. Han skiller for eksempel mellom tvileren og hyklerin, og antar at A hører under førstnevnte: “[...] Ingen kan foredrage den positive Sandhed saa fortræffeligt som en Tvivler, kun at han ikke selv troer derpaa” (3: 302). Mens hyklerin leder både seg selv og andre bevisst inn i splittelsen (slik forførereren gjør), ønsker ikke tvileren dette. B er ikke engang bevisst at han er en tviler.

Jeg oppfatter det som at B i de tre brevene gjennomgår en identitetskrise. Den fremstår imidlertid mer prekær mot slutten av andre brev, hvilket jeg vil drøfte i de to siste avsnittene.

---

<sup>135</sup> Det betyr imidlertid ikke at han egentlig er en estetiker i en etikers klær – han er både etisk og estetisk anlagt.

Garff trekker den samme konklusjonen, men ut ifra et annet perspektiv enn det jeg anlegger. Han leser andre bind som en dekonstruksjon av *der Bildungsroman*, og opponerer dermed mot Billeskov Jansens syn (fotnote 124). Mens protagonisten i den klassiske dannelsesromanen får til sist en større klarhet i hvem han er, skjer altså ikke det med B: “Marriage, which judge Wilhelm thematized as *Bildung par excellence*, ends as a limp and empty parenthesis that is long removed from the individualistic course of events” (Garff 2006: 98).<sup>136</sup> Det er en splittelse mellom Wilhelms sosiale identitet som ektemann, og hans indre liv med den hemmelige brevskrivingen.

### 5.3.3 En “Indsidder”

Er B i stand til å gjøre bevegelsen tilbake til rollen som ektemann? Har han egentlig noen gang vært en aktiv og handlende i familielivet? Dette er et av flere eksempler på hvordan han fremstiller seg som en observatør av de andre:

Jeg behøver Gud skee Lov ingenlunde at gaee ud, hverken for at huske eller for at glemme, at jeg har et Hjem. Følelsen deraf har ofte grebet mig allerbedst som jeg sidder. Jeg behøver heller ikke at gaee ind i Dagligstuen eller Spisestuen, for at forvise mig derom. Ofte kan denne Følelse gribe mig, naar jeg sidder ganske ene paa mit Arbeidsværelse. Den kan gribe mig, naar Døren til mit Cabinet gaaer op, og jeg lidt efter ser et livsglad Ansigt paa Ruden [...]. (3: 86)

Ansiktet befinner seg bak vindusglasset, og har ikke engang et navn eller en kropp – det representerer for ham bare et bilde på familielivet. Slik fanger også B omgivelsene i bilder, og har vanskeligheter med å fremstille sin historie sammenhengende, slik han har hevdet at er det eneste riktige. Han veksler nærmest vilkårlig mellom ulike emner og anekdoter, og han gir flere ganger uttrykk for det jeg vil kalle *estetiske glimt* som i ovenstående sitat. I livsgjerningen kan innsikt samles i et øyeblikk som rommer både fortid og fremtid: “Naar jeg vil fortabe mig i Beskuelsen af den hvælvede Himmel, saa behøver jeg ikke at vente, til de utallige Himmellegemer faaae dannet sig; thi de ere alle paa eengang” (3: 132). B fremhever dermed, i likhet med A, det romlige fremfor det temporale ved erkjennelsen. De avviser begge i utgangspunktet skriften fordi den er bundet til det temporale, og umulig kan uttrykke en slik totaliserende erfaring. Men der A vender seg til musikken, vil B mene han oppnår denne erfaringen i dagliglivet. De nærmer seg imidlertid hverandre gjennom tekst, og viser at (skrift)språket også kan gi uttrykk for slike fundamentale erfaringer (*jouissance*).

---

<sup>136</sup> Garff jobber, i skrivende stund, med et bokprosjekt om *Enten–Eller* lest som en dekonstruksjon av dannelsesromanen. Han har også holdt kurs om dette emnet ved Københavns Universitet i 2010 og 2011 der kursbeskrivelsen er tilgjengelig på nett: <<http://sis.ku.dk/kurser/viskursus.aspx?knr=115547>>, lesedato: 03.11.11.

I og med at B har tillagt “den indvortes Gjerning” all betydning, mangler han også et publikum til sin performance; ingen kan se det som skjer i hans indre. B skiller seg fra spissborgeren hvilket han også er nøye med å markere, men han lever akkurat som en hvilken som helst spissborger. I det jeg tolker som As portrett av B, fremstilles han som en intellektuell “Indsidder” – skjult bak blondégardinene i sitt hjem. Mot slutten av andre brev begynner B å snakke om en viss etisk “Helt” som “staaer som en eensom Kunstner paa Livets Scene” (3: 272). Ingen ser hans møysommelige innsats i livet. B hevder om A at han lever en skyggeaktig tilværelse, men gjør han ikke det i så fall også selv?

B ønsker faktisk ikke å samtale med sin kone da han mener det vil være et tillitsbrudd.<sup>137</sup> Han kan bare forestille seg en språklig kommunikasjon der han forhører henne – ikke en åpen samtale der også han lytter til hennes historie og hennes perspektiv. B anklager A for å konstruere fastlåste bilder av kvinnen, men anklagen slår tilbake på ham selv.<sup>138</sup> Han ser henne som yndig og naiv, ikke ulik barnet. Hun forblir en fremmed for ham der hun går rundt og steller i huset. Han innrømmer også en følelse av å være fremmed i sitt eget hjem:

Undertiden hænder det mig, nu vel sjeldnere; – thi jeg stræber at modarbeide det, da jeg antager det for en Ægtemands Pligt at bestræbe sig for nogenlunde at være jævndrende med sin Kone, – undertiden hænder det mig, at jeg sidder og synker sammen i mig selv. Jeg har besørget mit Arbeide, jeg har ingen Lyst til nogen Adspredelse, noget Melancholsk i mit Temperament faaer Overhaand over mig; jeg bliver mange mange Aar ældre end jeg virkelig er, jeg bliver næsten fremmed for mit huuslige Liv, jeg kan godt see, det er smukt, men jeg seer paa det med andre Øine end ellers; det er mig som var jeg selv en gammel Mand, min Kone en yngre Søster til mig, der var lykkelig gift, i hvis Huus jeg nu sad. (3: 290)

Følelsen som skildres her, er svært annerledes fra den tryggheten han gir uttrykk for når han observerer ansiktet på ruten – den minner om det Freud beskriver som *das Unheimliche*: En fremmedfølelse (egentlig en hjemløshet) i det velkjente.<sup>139</sup> Han er, i likhet med Johannes, blitt en observatør av sin egen historie, og er splittet mellom rollene som forteller og protagonist. Han har fått et platonisk forhold til sin kone (han ser henne som en “Søster”). Det må være en skjellsettende erfaring for B da han har forsøkt igjennom de to lange brevene å argumentere

---

<sup>137</sup> Mot slutten av andre brev skriver B at hun har spurt etter A i det siste, da hun setter pris på hans besøk. Garff mener vi ser antydningen til et trekantdrama – har A forført Bs kone? (Garff 1995: 112) Kan det være at brevskrivningen er en måte å holde A på (fysisk) avstand?

<sup>138</sup> Georg Brandes mener derimot at Bs tablåer er effektive virkemidler i hans forsvar for ekteskapet – mer effektive enn de tørre resonnementene: “Billedet af den ridderlige Assessor, der sidder og skriver til Ægteskabets Forsvar, medens hans Hustru uden at vide hvad han foretager sig gaaer ud og ind i hans Stue, fulgt af hans forelskede Blikke; Billedet af Assessoren og hans Frue om Morgenen ved Thebordet i Løvhytten [...] - disse Billeder talte højere Ægteskabets Sag end de tvivlsomme Argumenter.” (Brandes 1877: 184).

<sup>139</sup> Avsnitt 2.2.2.

for det gode, skjønn og sanne ved å knytte seg til én kvinne og etablere et hjem med henne. Fremmedfølelsen har ikke plutselig dukket opp etter at han har begynt å skrive til A – han sier at det skjer “undertiden”, og visstnok sjeldnere nå enn før, fordi skrivingen har gjort ham mer bevisst sin plikt som ektemann. Men kan det være at skrivingen også har gjort ham bevisst fremmedfølelsen? Ovenstående sitat er egentlig en erkjennelse av at det han oppfatter som virkelig, alltid vil være en subjektiv konstruksjon: En “fiksjonsvirkelighet”.

B hevder han skriver nærmest på tvang, fordi han anser det som sin plikt å veilede A mot det etiske. Selv om han har avvist verdien av retorikk, kan han likevel innrømme at han har kjent glede alene inne på arbeidsrommet. Gjennom brevskrivningen har han – etter min mening – vist seg som en like estetisk raffinert forfatter som A, med sans for vakre og treffende, metaforer, og festlige anekdoter.<sup>140</sup> Har han latt seg forføre av sin egen stemme, og glemt sin sosiale rolle? Han forsøker å la seg påvirke av sin kones (fysiske) energi der hun går rundt og gjør sine plikter. I likhet med forfatterne Johannes og Faust (og, ifølge B, også A), må han som en parasitt hente næring fra den ubekymrede og aktivt handlende kvinnen: “Naar jeg da sidder paa mit Arbeids-Værelse, naar jeg bliver træt, naar Tiden bliver mig lang, da lister jeg mig ind i Dagligstuen, jeg sætter mig hen i en Krog, jeg siger ikke et Ord af Frygt for at forstyrre hende i hendes Gjærning” (3: 291). Han har kanskje mer redelige hensikter enn Johannes, men han ønsker egentlig det samme: Næring fra kvinnens fysiske og umiddelbare væremåte i verden. Man kunne nesten mistenke ham for å ha blitt narsissistisk selvopptatt der inne på skriveværelset.

#### 5.3.4 Miste seg selv i møte med den andre

B klarer ikke å leve opp til sin ambisjon om å være en deltaker i familielivet. Han bryter dermed løftet om å fylle rollen som etiker, og jeg må – antagelig til Bs fortvilelse eller ergrelse – erklære hans performativ for mislykket. Ved å hevde at han er en formidler av sannheten har han også risikert mye. Dette er han selv klar over: “Der hører Mod til at ville vise sig som man i Sandhed er” (3: 106). Mens A tilsynelatende har satset mindre enn B på at løftet bærer (jeg er imidlertid i tvil om A egentlig er så lite forpliktende som han vil gi inntrykk av), har B satset alt, og har dermed alt å tape. Han kan imidlertid ha oppnådd noe *annet* enn forventet, altså en ikke-intendert effekt. Det er denne effekten jeg i det følgende avsnittet vil si noe om, og som jeg vil argumentere for at medfører at B ikke kan sies å være

---

<sup>140</sup> Han forteller for eksempel om en lærd mann som i sine studier av orientalske språk oppdager en “Vocalisation”, det vil si et språk tegn han ikke har sett før (3: 292). Han blir frustrert over at han ikke kan forstå det, helt til kona kommer og blåser det bort – det viste seg å være et “Snuustobakskorn” (ibid.).

noen narsissist, til tross for den selvvalgte (melankolske) isolasjonen fra sin kone.

B hevder at visse handlinger er mindre gyldige enn andre, og den minst gyldige er kunsten. På første side skriver han: “Brevet, som Du da herved modtager, er temmelig stort; skulde det prøves paa Postvæsenets Vægt, vilde det blive et dyrt Brev, paa en fiin Kritiks Guldvægt vilde det maaskee vise sig saare ubetydeligt” (3: 15). Han vet at A vil dømme brevene hans ut ifra et estetisk ståsted, og jeg tror ikke han er så likegyldig til vennens dom som han vil gi inntrykk av. Det estetiske presses nærmest inn i hans argumentasjon, og, som jeg allerede har påpekt, makter han ikke å etablere en harmoni mellom kreftene. Han mister dermed sin autoritet – man kan si han taper ansikt overfor A. Han tvinges så å si av sin egen teksts paradokser til å gi rom for As stemme: “The narrative authority of the ‘I’ must give way to the perspective and temporality of a set of norms that contest the singularity of my story” (Butler 2005: 37). Han gir rom for en fremmed stemme i sin egen tekst.<sup>141</sup> Garff hevder at mens B streber etter å identifisere seg med sin egen historie, lever A seg inn i *andres* (primært fiktive) fortellinger. Jeg vil imidlertid mene at også B åpner seg for en slik “*identifikation med en fremmed fortælling*” (Garff 1995: 103), det vil si As fortelling. Men det er vanskelig å få noen sammenheng i As historie: B gir bare et (skygge)bilde av ham gjennom noen anekdoter. Det er kanskje heller As *stemme* B identifiserer seg med, og som han kan gi levende fremstillinger av (av og til med hermetegn, av og til ikke), som for eksempel her:

Den interessanteste Læsning er den, hvor Læseren selv til en vis Grad er produktiv, den sande erotiske Kunst vilde være paa Afstand at gjøre et Indtryk, der blev i høi Grad farlig for den Paagjeldende, netop fordi det var det Intet, hvoraf hun selv skabte sin Gjenstand, og nu elskede sin Skabning. (3: 111)

A sier her (gjennom B) at leseren blir en medskaper av teksten, og ikke en passiv mottaker av en monolog.<sup>142</sup> B avviser umiddelbart et slikt synspunkt: “Dette er ikke Kjærlighed, men Førførelsens Coquetteri” (ibid.). Denne vekslingen mellom ulike synspunkter er i seg selv en demonstrasjon av det dialogiske ved leseprosessen. A forsøker imidlertid ikke å overtale B til det estetiske ståstedet – det er han som tolker ham slik. Man kan si han konstruerer et implisitt performativ fra As munn, det vil si et påbud om å velge, som han selv forsøker å svare på. Slik jeg ser det, har B overført det dialogiske også til sin egen tekst da den fremstår som en samtale mellom A og B som finner sted i øyeblikket. Slik Johannes gestalter seg på stuegulvet til Victor, er det som om A er fysisk til stede i Bs tekster.

---

<sup>141</sup> Han vil imidlertid ikke erkjenne den store innflytelsen A har hatt på ham, og påstår i stedet at “den absolute Betingelse for Venskab er Eenhed i Livs-Anskuelse” (3: 301).

<sup>142</sup> Her sies omtrent det samme som i sitatet jeg har valgt som innledning til teoridelen (2.0), men der er det fremstilt som Bs egen mening. Der fremhever han leserens makt i motsetning til A som taler for kunstens autonomi (teleologi) (3: 260). B viser dermed at han er bevisst leserens rolle og autoritet.

Mens assessorfruen er alene i stuen, lar B seg oppsluke av A – det være seg hans tale eller brev – inne på arbeidsværelset. I første brev omtaler B A som en “Søn, som en Broder, som en Ven” (3: 16), og grunnen til at han skriver, er egentlig A.<sup>143</sup> Han er så fascinert av sin venns liv og meninger at jeg vil si han også har blitt forført.<sup>144</sup> Den følelsesmessige intensiteten han har talt for i valgsituasjonen, har han (ubevisst) overført til den intellektuelle samtalen.

Men lukker B dermed kommunikasjonen inne med A? Brevene er jo i utgangspunktet henvendt til ham, og ingen andre. Bedriver man som leser en form for etisk vold – et innbrudd i det private – når man åpner dem og leser dem? B påstår at brevene for en hvilken som helst annen enn A er “overflødig” (3: 16), men forordet har lært leseren å være mistenksom for slike utsagn. B forsøker innstendig å avvise (den overflatiske) nytelsen, men åpner samtidig for en annen, dypere form for nytelse (*jouissance*). På samme måte som med A i fortalen oppstår den i møte med en fremmed som han i utgangspunktet føler seg frastøtt av. Møtet er utgangspunktet for selvundersøkelsen: “Først i denne draging mod det andet menneske bliver man opmærksom, ikke bare på den anden, men også på sig selv” (Søltoft 2000: 160). B presenterer et bilde (som gradvis er blitt mer komplekst) for leseren som hun kan speile seg selv i.

Jeg tror B vil ha vanskelig med å gjøre bevegelsen tilbake til sin sosiale identitet som ektemann og statstjenestemann.<sup>145</sup> Jeg tviler ikke på at han vil stå opp om morgenen, kysse sin kone, og gå til jobb, men han vil ha en distanse til rollen som gjør at han skiller seg fra spissborgerens mer ureflekterte handlinger. Selv om han har avvist verdien av skrift (og kunst generelt) da den ikke er reell handling (*social doing*), demonstrerer brevene hans at skrift kan være handling i en annen, mindre instrumentell forstand – den estetiske opplevelsen kan gi en eksistensiell erfaring som ikke enkelt kan forklares.

Hans egentlige publikum er derfor ikke “virkelighetens” spissborgere, men leserne av brevene hans. Han *vet* imidlertid ikke (ifølge Victor) at han har lesere, men jeg vil hevde at

---

<sup>143</sup> På 1800-tallet var det en tradisjon for brevskriving mellom menn der man ikke var fremmed for å bruke sterke uttrykk for å markere kjærlighet til mottakeren. Intensiteten i det intellektuelle vennskapet kan for en leser i dag fremstå med en sterk erotisk undertone. Historiker Marianne Storberg har skrevet om dette fenomenet i en doktoravhandling fra Universitetet i Oslo kalt *Vennskap mellom menn på 1800-tallet* (2009). Det er også skrevet om fenomenet i skjønnlitteraturen, se for eksempel Eve Kosofsky Sedgwick's *Between men: English literature and male homosocial desire* (1985).

<sup>144</sup> Nicolaus Notabene, forfatteren av *Forord*, tør bare skrive forord på grunn av at hans kone opplever skrivingen som utroskap!

<sup>145</sup> B antyder at det imidlertid er A som er blitt en spissborger (!): “Før talte Du om det intellectuelle Venskab, om det Skjønne i den aandelige Erotik, i et fælleds Sværmeri for Ideer; nu taler Du om et practisk Venskab i Handel og Vandel, om en gjensidig Assistance i det jordiske Livs Besværligheder” (3: 301).

han viser en leserbevissthet. B gjentar helt til sist at han kun er et “Vidne” (3: 305). Kan det være at han som forfatter ser seg selv som en sekretær – en formidler av det andre har fortalt ham? Han anser det som en plikt å vise sitt indre: “[...] Det er ethvert Menneskes Pligt at blive aabenbar. Skriften lærer, at det bør sig ethvert Menneske at døe og derpaa komme for Dommen, hvor da Alt skal blive aabenbart” (3: 304). Han har ønsket å tro at det han er vitne til, er enkelt å sanse og formidle videre. Men det han har åpenbart, er menneskets manglende evne (*ikke* vilje) til å kjenne seg selv. Leseren har blitt vitne til en kaotisk (og smertefull) erkjennelsesprosess som ender med at forfatteren må gi opp, og gi ordet videre til en annen.

#### 5.4 Foreløpig konklusjon

B hevder individets oppgave er å velge den man allerede er, men det overhengende spørsmålet i de tre brevene til A blir: Hvordan kan mennesket kjenne, og sette ord på, sin opprinnelse? I skriveprosessen går B fra å ha en tydelig definert sosial identitet ut ifra moralske prinsipper, til en forvirret, “svimmel” tilstand (jamfør tittelen på Søltofts avhandling, *Svimmelhedens Etik*). Hans venn, A, er katalysatoren for erkjennelsesprosessen. B har en drift mot As estetiske livsanskuelse, og forsøker å forene denne med den etiske som byr på en rekke problemer. Han krever et totalt sammenfall mellom handling og intensjon, og går dermed fra å se handling som et ytre fenomen til å være en estetisk og følelsesmessig intens *indre* handling. Men hvem kan vurdere gyldigheten av indre handlinger? Han erkjenner selv at en slik innsikt ikke er mulig, ikke engang overfor seg selv. Bs autoritære tone fremstår kanskje ikke umiddelbart så overbevisende, verken for A eller for den generelle leseren. Men hans usikkerhet kan, paradoksalt nok, gi ham autoritet da han fremstår som ydmyk. I likhet med Victor, oppnår han autoritet ved å gi denne fra seg (avsnitt 3.7), selv om det for B kan virke mer ufrivillig. Han har avdekket flere blinde flekker i seg selv hvilket for ham er uttrykk for et tap av ansvar (og dermed leder ham inn i fortvilelsen), men fra et butlersk perspektiv er det nettopp en slik innsikt som gjør at individet kan ta ansvar. Jeg vil mene at B har gått fra et moralsk ståsted, til en mer kompleks form for etikk. Han har beveget seg fra en spissborgerlig og instrumentell forståelse av handling som den juristen han er, til å se skriften som et rom for erkjennelse der spørsmålet om intensjon er vanskeligere. Teksten har blitt til gjennom et utforskende samarbeid med A, det vil si gjennom skriften og ikke den fysiske samtalen som han trodde var den eneste gyldige formen for kommunikasjon.

Han avslutter brevene til A med en preken som *avbryter* selvundersøkelsen. Det endrer imidlertid ikke på kravet om å velge. B har omformulert det sokratiske imperativet



“Kjenn deg selv!” til “Velg deg selv!”. Mens B sier at disse imperativene ikke er noen motsetning, sier presten at det første ikke er mulig, mens det andre er et krav.

## 6.0 Ultimatum!

Bs siste brev til A, “Ultimatum”, er kort: Han har selv bare skrevet en introduksjon til et brev han har fått fra en annen venn, som er prest på den “jydske Hede” (3: 318). Brevet fra presten inneholdt en preken, kalt “Det Opbyggelige, der ligger i den Tanke, at mod Gud have vi altid Uret”. B sier at han har valgt å sende det til A, fremfor å gi ham det fysisk, så A kan lese det i fred. Han håper teksten kan si tydeligere til A, det han selv har forsøkt å si med så mange ord (3: 318). Det er vanlig å tolke prestens brev som en åpning for det religiøse perspektivet som blir så viktig videre i Kierkegaards forfatterskap (og allerede i neste utgivelse: *Frygt og Bæven*). Pia Søltoft velger å utelukke prekenen fra sin analyse da hun mener den gir uttrykk for det samme etisk-religiøse grunnsynet som B har (Søltøft 2000: 159). Hun er særlig kritisk til de stadieteoretiske lesningene som konkluderer med at prekenen er det endelige ultimatum til leseren om å velge, og at det etisk-religiøse perspektiv er det eneste gyldige valget. Hun ser imidlertid bort fra prekenens funksjon i verket. I likhet med forordet kan det leses som en terskeltekst, men denne gangen på vei *ut* av verket (det vil si at jeg leser det som en slags epilog). Prekenen som sjanger er interessant i lys av talehandlingsteori: Presten er et slags sendebud for Gud, det vil si et vitne til den definitive sannheten. Han skal ikke bare opplyse menigheten, men også formane, og kanskje også fordømme den for slik å veilede den til bedre handlinger. I likhet med kommandanten i *Don Giovanni* (avsnitt 4.2.3), kommer presten som en *deus ex machina* – han har autoritet til å avslutte verket. Men har han autoritet til å dømme?

Prekenen er en religiøs suspensjon av den filosofiske dialektikken. Det religiøse perspektivet innebærer en slags nullstilling: Individet vil aldri kunne finne et endelig svar på sin identitet. Jeg er ikke enig med Søltoft i at presten sier det samme som B (eller det B forsøker å si). Mens B vil gjøre seg til talsmann for sannheten, sier presten eksplisitt at intet menneske kan ha rett: Det drives i stedet mellom ulike synspunkter, i refleksjonens evige hjul. Han hevder at grunnen til dette, er at subjektet ikke kan utrette og reflektere over handlingen samtidig: “Han kunde ikke faae Tid til at overveie, hvad han kunde gjøre, thi han skulde jo paa samme Tid gjøre hvad han kunde gjøre” (3: 330). Ved å presse mot erkjennelsens grenser har både A og B nådd en slags tilstand av svimmelhet: De har forsøkt å finne svar på det umulige. Det er imidlertid trøst (eller hvile) i det å erkjenne at vi alltid har urett, mens Gud har rett. Presten skjærer slik gjennom As og Bs tvil da han erklærer resultatet av det

eksistensielle valget for ugyldig uansett. Jeg har hevdet at Victor vekker de døde stemmene til live ved å utgi tekstene. Presten er på et vis Victors motsvar: Han maner stemmene tilbake i skatollets skjulte rom igjen, og samtalen stilner.

Den religiøse suspensjonen er imidlertid ingen unnskyldning for ikke å handle – den vil snarere gjøre individet bedre i stand til å handle: “thi naar han tvivler, da har han ingen Kraft til at handle, gjør den ham ikke brændende i Aanden, thi naar han endeligt beregner, da udslukkes Aandens Ild?” (3: 331). Presten appellerer til kjærligheten som kraft, både overfor andre mennesker, og overfor Gud. Sammen med den rasjonelle innsikten i at man aldri kan vite noe sikkert, er det følelser – *pathos* – som gjør individet i stand til å handle. Han appellerer til lytteren om ikke bare å la seg påvirke, men faktisk også *overta* den emosjonelle kraften i ytringen: “Maaskee har min Stemme ikke Kraft og Inderlighed nok, min Røst kan ikke trænge ind i Din inderste Tanke, o, men spørg Dig selv [...] Hvad du har erkjendt, tilhører Dig, at ingen Magt kan tage det fra Dig; thi kun den Sandhed, der opbygger, er Sandhed for Dig” (3: 332). Leseren er dermed sin egen prest, eller herre. Selv om samtalen mellom A og B stilner, lever den kanskje videre i leseren.

## 7.0 Konklusjon

Jeg har hevdet at både A og B “performer” en rolle, henholdsvis den estetiske og den etiske. Tekstene de har skrevet, er forsøk på å gi et slags regnskap over seg selv – en redegjørelse for hvem de er. I analysen har jeg trukket inn talehandlingsteori som har vært et konstruktivt utgangspunkt for å si noe om de to forfatterens ulike holdninger til kommunikasjon som danner grunnlaget for deres selvforståelse. Forfører typen, som er en indirekte representasjon av A, ser på dialogen som en språklig lek der han, lik en teaterregissør, kan styre omgivelsene slik det passer ham. Han ser på løfter, det være seg om kjærlighet eller ekteskap, som uforpliktende, og noe han kan bruke som et virkemiddel i forførelsen av kvinnen. Estetikerens defineres dermed som en uten forpliktelser som vurderer sine handlinger utelukkende i et estetisk lys, og bryter slik med prinsippene for det Austin har kalt for et performativ – en språklig ytring som forsøker å urette noe i verden, for eksempel et løfte om ekteskap. Det forutsetter blant annet at utsigeren mener det oppriktig. B, på den andre siden, holder hardt fast ved prinsippene for performativet, ikke ulikt slik Austin forsøker å gjøre i sin innsirkling av en definisjon. B insisterer på forpliktelsen i ekteskapsløftet, og han bekrefter løftet overfor sin kone hver dag ved å agere ansvarlig ektemann og familiefar. Etikerens er slik kjennetegnet av en holdning om at løfter overfor andre er bindende.

Talehandlinger kan også drøftes på et annet nivå i teksten: Jeg tolker forfatterens selvportrett i sin helhet som et performativ – et løfte – overfor *leseren* om hvem de er. A vil kanskje være uenig i at han gir noe slikt løfte, men han viser etter hvert en bevissthet om at estetikerens også er en rolle med bestemte kriterier. Forutsetningen for at et løfte kan være gyldig, er at “certain statements *have to be true*” (Austin 1975: 45). Rollene som estetiker og etiker er basert på en rekke konstateringer, det vil si beskrivelser av hva rollen innebærer, og det er opp til leseren å vurdere om A og B fyller rollene de har påtatt seg. Slik kan løftet vurderes instrumentelt som vellykket eller mislykket. Victor forsterker dette inntrykket i forordet ved å fremstille verket som en duell mellom den estetiske og den etiske. Fra et slikt perspektiv vil jeg si at de begge *bryter* løftet, og at årsaken til det er dialogen med den andre.

Forfatterne har både en generell, og en spesifikk, leser i tankene: A er eksplisitt definert som mottaker av Bs brev, og jeg anser det slik at B er indirekte til stede i As tekster. Tekstene kan sees på som kommunikasjonsrom der forfatterne går sin motsetning i møte. De beveger seg fra et ytre fokus, det vil si hvordan de forholder seg til sin sosiale kontekst, til et indre. Denne indre dialogen hermer imidlertid en virkelig dialog; den andres nærvær er så sterkt at det er som om denne er fysisk til stede i forfatterens skriverom. Jeg tolker denne

tilstedeværelsen som en drift mot det fremmede; møtet med den andre gjennom skriften gjør at selvbildet blir mer komplekst, så det ikke lenger samsvarer med den ytre rollen. Bøggild sammenligner *Enten–Eller* med et speilkabinett (Bøggild 2002: 103). Der oppstår det uventede brudd og forskyvinger, og subjektet får ikke et “rent” speilbilde av seg selv.

Slik jeg ser det, har A og B et erkjennelsesbegjær – et begjær etter større selvvinnsikt – som er i konflikt med kravet om å gi en enkel redegjørelse for seg selv. De må erkjenne at med skriften oppstår et nytt selv; jeget i teksten kan aldri være en *representasjon* av den skrivende. Når et løfte brytes, “taper” man ansikt overfor den andre. De gir begge uttrykk for en skyld for dette, og A fremstiller seg selv som en forbryter i fortalen til “Forførerens Dagbog”.

Men innebærer løftebruddet at de dermed ikke er ansvarlige overfor sine handlinger? Judith Butler påpeker i *Giving an Account* at selv ikke subjektet som utsier performativet, kan ha en fullstendig oversikt over sine intensjoner. Jeg har hevdet at A og B nærmest tvinges av påvirkningen fra den andre til å bryte løftet. Kravet om å gi regnskap over seg selv kan fra et butlersk perspektiv tolkes som en form for etisk vold.<sup>146</sup> Når subjektet skal fortelle om seg selv, splittes det i rollene som protagonist og forteller; det blir et vitne til sitt eget indre. Slik Derrida hevder, er imidlertid denne vitneposisjonen svært ustabil; konstaterer vil alltid være performativer (*løfter* om at ytringen er sannheten).<sup>147</sup> Det er umulig å få det ytre og det indre til nøyaktig å samsvare, og Butler hevder at man dermed må forstå ansvar på en annen måte enn et moralsk krav om sammenheng i selvet (hvilket er et krav B forsøker å stille). Fremfor et skille mellom estetiker og etikeren mener jeg det vesentlige skillet går mellom spissborgeren og den reflekterte. Spissborgeren forholder seg instrumentelt til handlinger; de kan måles ut ifra ytre kriterier som materiell velstand eller overflatisk “Talent”.<sup>148</sup> Spissborgeren har ingen åpenhet for det fremmede, og forsøker å konsolidere sitt selvbilde (som skal være i tråd med samfunnets normer). Ved å bryte løftet om en bestemt identitet, bryter A og B ut av en slik moralsk narsissisme. Kan det derfor være at vitneposisjonen innebærer en observasjon av noe som er *utenfor* forfatterens indre? Åpner perspektivet på sitt eget indre, paradoksalt nok, for det som er utenfor dette? “Vitneforklaringen” er

---

<sup>146</sup> Det må her påpekes at Butler selv fremhever det “krigerske” i *Enten–Eller* (avsnitt 2.3.2). Men hun understreker også at konsekvensen av splittelsen, er den indirekte diskursen. Det “krigerske” er således et performativt grep for å aktivere leseren, hvilket også Victor sier i og med sin dobbeltkommunikasjon.

<sup>147</sup> Avsnitt 2.1.2. Hillis Miller påpeker også det usikre ved formelle vitneutsagn i retten (avsnitt 5.3.2).

<sup>148</sup> B kritiserer A for å dyrke “talentet”, og slik påpeker han likheter mellom estetiker og spissborgeren: Også estetiker har et instrumentelt verdensbilde (forførereren har et bestemt mål med sine talehandlinger selv om det er et annet enn performativet skulle tilsi). B avbryter imidlertid sin egen argumentasjon da han innser at A har et høyere refleksjonsnivå: “Du ligger til en viss Grad ude over det æsthetiske Gebeet” (3: 176).

tilsynelatende konstativ, men er egentlig en nyskapelse, altså performativ. Jeg har hevdet at Victor i forordet gjør seg selv marginal – han er en slags sekretær (avsnitt 3.7). As og Bs rolle kan kanskje forstås på samme måten: Etter løftebruddet åpner de for en filosofisk dialektikk som angår ikke bare deres bestemte posisjon. Slik Butler hevder, er imidlertid ikke åpningen for det allmenne en utelukkelse av det subjektive – det er faktisk nødvendig å fastholde det subjektive perspektivet for å kunne gi rom for det allmenne.

B anser ikke skriften, og annen form for kunst som reell handling da den ikke har konkrete, målbare resultater. A har også avvist skriften som en eksistensielt viktig handling da han ser den som uforpliktende eksperimentering. Fra et dekonstruktivt perspektiv er det ikke mulig å skille mellom gyldige og ugyldige handlinger. Både A og B demonstrerer at lesning og skriving kan være en form for handling med betydelige konsekvenser, men det forutsetter et annet perspektiv enn den instrumentelle definisjonen av performativet. Jeg har hevdet at de søker etter en *dypere* intensjon. Austin viser selv hvor vanskelig det er å avdekke intensjonen ved såkalte implisitte performativer. B vil mene at kjærlighetsløftet er implisitt i ekteskapsløftet. Men hvordan kan man måle verdien av et løfte om følelser (såkalte *passion performatives*)?

A og B bindes av en følelsesmessig involvering i den andre (som egentlig er en involvering i teksten), og dette båndet er i seg selv forpliktende. Det kan virke som om det er B som insisterer på et forpliktende bånd, men det er først når han åpner seg for A at han virkelig svarer, og dermed også tar *ansvar*.<sup>149</sup> Slik ytringen av et kjærlighetsløfte gjør noe med forholdet mellom avsenderen og mottakeren, skaper også disse tekstene en forandring i forholdet mellom A og B. Fokuset er imidlertid primært på deres selvforhold, det vil si hvordan de selv utvikler seg under påvirkning fra den andre. Et emosjonelt bånd er heller ikke noe som opphører, slik et eksplisitt performativ gjør når det er gjennomført. Med dette flyttes også fokuset fra tid til rom: Mens resultatet av det eksplisitte performativet først kan avgjøres etter den illokusjonære handlingen, er dialogen i *Enten–Eller* på et vis presentisk; argumentene for det estetiske og det etiske løper nærmest parallelt igjennom verket. Fremfor en perlokusjonær kraft som må forstås kausalt, fremhever verket språkets illokusjonære kraft. Leseren kan oppleve *glimt* av innsikt – det kan skje umiddelbart, eller lenge etterpå. Strukturen gjenspeiles i forordet der Victor iscenesetter verket som et kinesisk eskespill. Man kan tenke seg at denne strukturen varer evig slik refleksjonen i speilkabinettet gjør.

---

<sup>149</sup> Dermed ligger ikke ansvaret i den selvreddegjørelsen han først presenterer for leseren (slik Harries forstår det, avsnitt 5.1.1), men i *bruddet* med denne.

Forførrertypen som A idealiserer harselerer på et vis med ideen om språket som meningsbærende. Felman tolker Don Juan som en opprører mot et instrumentelt verdensbilde som insisterer på nytelsen (det Felman kaller *enjoyment* som, slik jeg ser det, tilsvarer Barthes' begrep *loisir*). Jeg mener hun dermed ignorerer et viktig aspekt ved myten: Don Juan blir tvunget til å stå til ansvar for sine handlinger da også han opptrer innenfor en sosial kontekst med bestemte moralske normer. Butler påpeker at normene faktisk er utgangspunktet for kommunikasjon – språket er i seg selv konvensjonelt, og Don Juan utnytter også konvensjonene, riktignok til det motsatte av det han gir inntrykk av. As og Bs løfte om en bestemt identitet er ikke uttrykk for verken *enjoyment* eller *knowledge*, men *belief* – altså tro.<sup>150</sup> De forsøker å stå inne for løftet, lik en som oppriktig ytrer en kjærlighetserklæring. Det er et paradoks at løftet er en avvisning av den andres livsanskuelse – det er faktisk bruddet med denne som gjør at de nærmer seg hverandre. Når de forvirrer den andre, er det ikke for å oppnå noe annet, slik Don Juan vil, men fordi deres egen tro slår sprekker. Ved at de mister troen, avdekker de en sårbarhet som jeg vil mene, i tråd med Butler, er en etisk handling.

Don Juan har ingen distanse til sine handlinger – han følger blindt lysten. Victor etablerer i forordet en avstand til driftene (også driften etter narrativets høydepunkt). Dette gjør han ved å bryte med fiksjonen, hvilket er et grep også A og B benytter. Dette innebærer imidlertid ikke at leseren blir mindre involvert i teksten – det er heller en måte å gi henne “følelsesfrihet”, og dermed tolkningsfrihet, på. Jeg vil hevde at hun *tvinges* til en slik frihet – hun har et ansvar for å forstå seg selv. Selv om A og B har blitt fascinert av den andre, innehar de også en distanse til sine emosjoner. Jeg mener det er avgjørende at møtet finner sted i skriften, og at de to forfatterne ikke møtes fysisk. Det er *forestillingen* om den andres tilstedeværelse som gjør at de kan fordype seg i selvundersøkelsen. De gir begge uttrykk for en reaksjon på den andres tale som Barthes kaller for *jouissance* – det er en form for nytelse som åpner for en endring i livsanskuelsen. Selv om jeg hevder at A og B gir uttrykk for en endring, mener jeg det ikke fra et klassisk dannelsesperspektiv. De gjennomgår ingen sammenhengende utvikling innenfor et narrativ.

Jeg har tolket både As og Bs tekster som en handling, men ikke fra et stadieteoretisk perspektiv. Stadielæren tar ikke opp i seg det motsigelsesfylte som finnes i begges tekster, og skiller de to bindene, og livsanskuelsene, for skarpt fra hverandre. Jeg mener verket åpner for forbindelser mellom det estetiske og det etiske – den dypere nytelsen som kommer av

---

<sup>150</sup> Jamfør Hillis Millers sitat om vitneutsagn under avsnitt 5.3.2. Selv om det er vanskelig, *forsøker* man å være oppriktig.

erkjennelse (og som jo er estetisk), gir rom for en etisk dimensjon. Ansvar, fra et butlersk perspektiv, innebærer en slags forpliktelse til å svare den andre, men dette svaret er ikke noe som er gitt – det kommer til gjennom dialogen. Det er dermed ikke konstativt (slik det er ifølge stadielæren), men performativt: Det skapes i og med talehandlingen. Jeg har hevdet at B misforstår As intensjoner (han bryter As fiksjonskontrakt) – misforståelsen er imidlertid katalysatoren for hans selvinnsikt.

Verket konkluderer med, i “Ultimatum”, at selvinnsikten er midlertidig; det vil alltid forbli noe uforståelig (Butler kaller det *opaque*) ved eksistensen. As taushet overfor B markerer kanskje det umulige i å skulle svare? Stillheten markerer også en ydmykhet overfor Gud. Man kunne tenke seg en videre undersøkelse av det religiøse perspektivet hos Kierkegaard i tilknytning til talehandlingsteori. Hvordan skal man forstå subjektes ansvar for sine ytringer i møte med Gud, som er den absolutte autoritet?

Det som skulle være en utadrettet dialog med A, er i stedet blitt Bs dialog med seg selv. Jeg vil mene at også A er i dialog med seg selv, og slik representerer den andre en *tenkt* mottaker. Det er dermed ikke usannsynlig at tekstene er skrevet av én forfatter som Victor antyder med undertittelen “Et Livs-Fragment”. Dette er imidlertid av mindre betydning: Allerede i forordet gir Victor leseren hovedrollen. Leseren mottar ikke passivt en monolog, men må i lesningen skape verket på nytt. Victor hevder at verket ikke gir noen svar på hvilken verdi som er mest gyldig, og jeg er enig med ham i at åpenheten er en “Lykke” (2: 21). *Enten–Eller* er en tittel som tvinger i gang leserens selvrefleksjon, men verket presenterer egentlig et “både-og”.

## 8.0 Litteratur

### Søren Kierkegaards skrifter

Alle referanser (med ett unntak) til Søren Kierkegaards tekster er til utgaven *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS) utgitt av Søren Kierkegaard Forskningscenteret på Gads Forlag, København. Finnes også som elektronisk utgave på URL: <[www.sks.dk](http://www.sks.dk)>

- Kierkegaard, Søren. 1964. *Synspunktet for min Forfatter-Virksomhed* i A. B. Drachmann, J. L. Heiberg og H. O. Lange (red.). *Samlede Værker*, bind 18. København.
- Kierkegaard, Søren. 1997. *Enten–Eller. Første del* i N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Kondrup, A. McKinnon og F. H. Mortensen (red.). *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS), bind 2. København.
- Kierkegaard, Søren. 1997. *Enten–Eller. Anden del* i N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Kondrup, A. McKinnon og F. H. Mortensen (red.). *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS), bind 3. København.
- Kierkegaard, Søren. 1997. *Gjentagelsen* i N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Kondrup, A. McKinnon og F. H. Mortensen (red.) *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS), bind 4. København.
- Kierkegaard, Søren. 1997. *Frygt og Bæven* i N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Kondrup, A. McKinnon og F. H. Mortensen (red.). *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS), bind 4. København.
- Kierkegaard, Søren. 1997. *Philosophiske Smuler* i N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Kondrup, A. McKinnon og F. H. Mortensen (red.). *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS), bind 4. København.
- Kierkegaard, Søren. 1997. *Begrebet Angest* i N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Kondrup, A. McKinnon og F. H. Mortensen (red.). *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS), bind 4. København.
- Kierkegaard, Søren. 1997. *Forord* i N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Kondrup, A. McKinnon og F. H. Mortensen (red.). *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS), bind 4. København.
- Kierkegaard, Søren. 1999. *Stadier paa Livets Vei* i N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Knudsen, J. Kondrup, A. McKinnon og F. H. Mortensen (red.). *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS), bind 6. København.
- Kierkegaard, Søren. 2002. *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift* i N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Knudsen, J. Kondrup og A. McKinnon (red.). *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS), bind 7. København.
- Kierkegaard, Søren. 2010. “Hvo er Forfatteren af Enten–eller” i N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Kondrup, T. A. Olesen og S. Tullberg (red.). *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS), bind 14, København, 49.
- Kierkegaard, Søren. 2010. “Var Biskop Mynster et ‘Sandhedsvidne’, et af de ‘rette Sandhedsvidner’ – er dette Sandhed?” i N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Kondrup, T. A. Olesen og S. Tullberg (red.). *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS), bind 14, København, 49.



Kierkegaard, Søren. 2001. *Notesbog 7*. i N. J. Cappelørn, J. Garff, J. Knudsen, J. Kondrup og A. McKinnon (red.). *Søren Kierkegaards Skrifter* (SKS), bind 19, København, 214.

## Annen litteratur

Attridge, Derek. 2011. "Once more with Feeling: Art, Affect and Performance" i A. Houen (red.). *Textual Practice*, 2, 329–343.

Austin, John L. 1975. *How to Do Things with Words*. Oxford.

Bakhtin, Michail. 1984. (eng. oversettelse). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis.

Barthes, Roland. 1984. "La mort de l'Auteur" i *Le bruissement de la langue*. Paris., 61 – 67.

Barthes, Roland. 1987. (eng. oversettelse). *The Pleasure of the Text*. New York.

Bejerholm, Lars. 1962. "Meddelelsens Dialektik". *Studier i Søren Kierkegaards teorier om språk, kommunikation og pseudonymitet*, København.

Benveniste, Émile. 1976. *Problèmes de linguistique générale, tome 1*. Paris.

Berry, Wanda Warren. 1997. "The Heterosexual Imagination and Aesthetic Existence in Kierkegaard's *Either/Or*, Part 1" i C. Léon og S. Walsh (red.). *Feminist Interpretations of Søren Kierkegaard*. Pennsylvania, 25–50.

Berthold, Daniel. 2011. "A question of style: Hegel and Kierkegaard on language, communication, and the ethics of authorship" i *The Ethics of Authorship. Communication, Seduction, and Death in Hegel and Kierkegaard*, New York, 14–38.

Billeskov Jansen, F.J. 1951. *Studier i Kierkegaards Litterære Kunst*. København.

Brandes, Georg. 1877. *Søren Kierkegaard. En kritisk fremstilling i Grundrids*. København.

Brooks, Peter. 1992. *Reading for the Plot*. Cambridge, Massachusetts.

Butler, Judith. 1987. *Subjects of desire. Hegelian Reflections in Twentieth Century France*. New York.

Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter. On The Discursive Limits of "Sex"*. New York.

Butler, Judith. 1997a. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York.

Butler, Judith. 1997b. *Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Palo Alto.

Butler, Judith 2003a. "Afterword" i S. Felman. *The Scandal of the Speaking Body*. Palo Alto, 113–123.

Butler, Judith, 2003b. "Values of Difficulty" i J. Culler og K. Lamb (red.). *Just Being Difficult?: Academic Writing in the Public Arena (Cultural Memory in the Present)*. Palo Alto, 199–215.

Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York.

Butler, Judith. 2005. *Giving an Account of Oneself*. New York.

- Butler, Judith. 2006. *Gender Trouble*. New York.
- Bøggild, Jacob. 2002. *Ironiens tænker, tænkningens ironi. Kierkegaard læst retorisk*. København
- Bøggild, Jacob. 2008. "Fiktion som restriktion? Eller som indirekte meddelelse? En diskussion med Dorothy Hale om en etisk vending i nyere litteraturteori" i *Kultur og klasse*, 2, 34–55.
- Connell, George. 1985. *To Be One Thing. Personal Unity in Kierkegaard's Thought*. Macon.
- de Beauvoir, Simone. 1972. *Faut-il brûler Sade?* Paris.
- Derrida, Jacques. 1990 (eng. oversettelse). "Signature Event Context" i *Limited Inc*. Illinois, 1–24.
- Derrida, Jacques. 1990. (eng. oversettelse). "Afterword. Toward an Ethic of Discussion" i *Limited Inc*. Illinois, 111–160.
- Derrida, Jacques. 1992. *Donner la Mort*. Paris.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris.
- Felman, Shoshana. 2003. *The Scandal of the Speaking Body*. Palo Alto.
- Fenves, Peter. 1993. *Chatter: Language and History*. Palo Alto.
- Frandsen, Finn. 1995. "Forord: Kierkegaards paratekst" fra F. Frandsen (red.) *Denne slyngelagte eftertid*, bind 2. Aarhus, 367–385.
- Freud, Sigmund. 1924. *Zur Einführung des Narzissmus*. Leipzig.
- Freud, Sigmund. 1963. *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. Frankfurt am Main.
- Garff, Joakim. 1995. "Den Søvnløse". *Kierkegaard læst æstetisk/biografisk*. København.
- Garff, Joakim. 2002. *SAK: Søren Aabye Kierkegaard. En biografi*. Oslo.
- Garff, Joakim 2006. "Andersen, Kierkegaard – and the deconstructed *Bildungsroman*" i N. J. Cappelørn, H. Deuser, B. K. Söderquist (red.). *Kierkegaard Studies Yearbook 2006*. Berlin, 83–99.
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. New York.
- Hall, Ronald. 1993. *Word and Spirit. A Kierkegaardian Critique of the Modern Age*. Bloomington.
- Harries, Karsten. 2010. *Between Nihilism and Faith. A Commentary on Either/Or*. i N. J. Cappelørn og L. F. Lisi (red.) *Kierkegaard Studies. Monograph Series*, bind 21, Berlin.
- Hegel, G. W. F. 1986. *Wissenschaft der Logik* i *Werke in 20 Bänden*, bind 5 og 6, Berlin.
- Hegel, G. W. F. 1986. *Phänomenologie des Geistes* i *Werke in 20 Bänden*, bind 3, Berlin.

- Henriksen, Aage. 1969. *Kierkegaards romaner*. København.
- Hillis Miller, J. 2001. *Speech Acts in Literature*. Palo Alto.
- Hillis Miller, J. 2005. *Literature as Conduct. Speech Acts in Henry James*. New York.
- Hillis Miller, J. 2007. "Performativity as Performance/Performativity as Speech Act: Derrida's Special Theory of Performativity" i I. Balfour (red.) *South Atlantic Quarterly*, vår, 219–235.
- Houen, Alex. 2011. "Introduction: Affecting Words" i A. Houen (red.) *Textual Practice*, 2, 215–232.
- Iser, Wolfgang 1993. (eng. oversettelse). *Prospecting: from Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore.
- James, Henry. 1999. "The Aspern Papers" i *Complete Stories 1884–1891*, 228–320. New York.
- James, Henry. 2010. *Washington Square*. London
- Jalving, Camilla. 2011. *Værk som handling*. København.
- Katz, Marc. 1998. "Confessions of an Anti-Poet. Kierkegaard's *Either/Or* and the German Romantics" i Gregory Maertz (red.). *Cultural Interactions in the Romantic Age. Critical Essays in Comparative Literature*. Albany, 227–245.
- Kittang, Atle. 1975. "Tre forståingsformer i litteraturforskninga" i *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*. Oslo, 17–56.
- Kjældgaard, Lasse Horne. 2001. *Mellemhverandre. Tableau og fortælling i Søren Kierkegaards pseudonyme skrifter*. Hellerup.
- Mackey, Louis. 1971. *Kierkegaard. A Kind of Poet*. Philadelphia.
- MacIntyre, Alasdair. 1981. *After Virtue*. London.
- McCarthy, Vincent. 2008. "The Case of Aesthete A in *Either/Or*" i N. J. Cappelørn, H. Deuser, B K. Söderquist (red.). *Kierkegaard Studies Yearbook 2008*. Berlin, 53–75.
- Moi, Toril. 1994. "Innledning" i Julia Kristeva. *Svart sol – depresjon og melankoli*. Oslo, 9–17.
- Mose, Gitte. 1996. "Don Jonas møder Don Juan og Don Johannes. Forførere og forførelse i Jan Kjærstads *Forføreren* og Søren Kierkegaards *Enten–Eller*". i H. H. Skei (red.) *Norsk Litterær Årbok 1996*. Oslo, 121–132.
- Pedersen, Bertel. 1989. "Fictionality and Authority: A Point of View for Kierkegaard's Work as an Author" i H. Bloom (red.). *Søren Kierkegaard*. Pennsylvania.
- Poole, Roger. 1993. *Kierkegaard. The Indirect Communication*. London.
- Poole, Roger. 2004. "Reading *Either–Or* for the Very First Time" i E. Jegstrup (red.). *The new Kierkegaard*, Bloomington, 42–58.

- Pons, Jolita. 2002. "How to Face a Preface" i Darío González, R. Purtkarhofer, K. B. Söderquist, P. Søltoft, B. S. Tajauforce (red.). *Kierkegaardiana* 22. København, 89–106.
- Purver, Judith. 2007. "Without Authority: Kierkegaard's Pseudonymous Works as Romantic Narratives" i N. J. Cappelørn, H. Deuser, B. K. Söderquist (red.) *Kierkegaard Studies Yearbook*. Berlin, 401–423.
- Searle, John R. 1977. "Reiterating the Differences: A Reply to Derrida" i S. Weber og H. Sussman (red.). *Glyph I*. Baltimore. 174–179.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham.
- Shakespeare, William. 2005. *King Lear*. London.
- Sløk, Johannes. 1978. *Kierkegaard – humanismens tænker*. København.
- Staubrand, Jens. 2010. *Den første Kærlighed og andre tekster om drama*. København.
- Storberg, Marianne. 2009. *Vennskap mellom menn på 1800-tallet*, doktorgradsavhandling ved Universitetet i Oslo, Oslo.
- Sullivan, Shannon W. 1996. *Neither/Nor. Beyond the Aesthetic and the Ethical in Søren Kierkegaard's "Either/Or"*, doktoravhandling ved universitetet i Vanderbilt. Nashville.
- Søltoft, Pia. 2000. *Svimmelhedens Etik – om forholdet mellem den enkelte og den anden hos Buber, Lévinas og især Kierkegaard*. København.
- Tajauforce, Saez Begonya. 2000. "Kierkegaardian Seduction, or the Aesthetic Actio(nes) in Distans" i *Diacritics*, 1, 78–88.
- Tjønneland, Eivind. 1999. *Ironi som symptom. En kritisk studie av Søren Kierkegaards "Om Begrebet Ironi"*, doktoravhandling ved Universitetet i Bergen, Bergen.
- Tøjner, Poul Erik. 1995. "Stilens tænker" i P. E. Tøjner, J. Garff og J. Dehs. *Kierkegaards æstetik*. København, 9–68.
- Wergeland, Henrik. 2007. "Pigen paa Anatomikammeret" i E. Vassenden og J. Sejersted (red.). *Lyrikkhåndboken. 101 dikt og tolkninger*. Oslo, 72.
- Ystad, Vigdis. 2006. "Kierkegaard, Ibsen og teateret" i N. J. Cappelørn, T. A. Dyrerud, C. Janss, M. T. Mjaaland og V. Ystad (red.). *Kierkegaard, Ibsen og det moderne*. Oslo, 37–54.

## Internettreferanser

*Britannica*. URL: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/531928/secretary>>, lesedato: 18.10.11.

*Britannica*. URL: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/263272/hermit>>, lesedato: 20.10.11.

*Den Danske Ordbog*. URL: <<http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=moral>>, lesedato: 04.11.11.

*Den Danske Ordbog*. URL: <<http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=foregøgle>>, lesedato: 26.09.11.

*Den Store Danske. Gyldendals åbne encyclopædi*. URL: <<http://www.denstoredanske.dk/Special:Opslag?opslag=portrætt>> lesedato: 31.10.11.

*Etymonline*. URL: <[http://www.etymonline.com/index.php?term=economic&allowed\\_in\\_frame=0](http://www.etymonline.com/index.php?term=economic&allowed_in_frame=0)>, lesedato: 03.11.11.

*Københavns Universitet, emnebeskrivelse*. URL: <<http://sis.ku.dk/kurser/viskursus.aspx?knr=115547>>, lesedato: 03.11.11.

Oxenvad, Carsten og Thorkild Thejsen. 2011. "Den evangelisk christelige Religion i de danske Skoler" URL: <<http://www.folkeskolen.dk/~Documents/119/68519.pdf>> , lesedato 26.09.11.

*Søren Kierkegaard Skrifter*. URL: <<http://sks.dk/ee1/kom.xml#k1>>, lesedato: 20.10.11.

*Søren Kierkegaard Skrifter*. URL: <<http://sks.dk/ee1/kom.xml#k3>>, lesedato: 19.10.11

*Søren Kierkegaard Skrifter*. URL: <<http://sks.dk/ee1/kom.xml#k5>>, lesedato: 18.10.11.

*Søren Kierkegaard Skrifter*.URL: <[http://sks.dk/fb/kom.xml?zoom\\_highlight=extraskriver#k20](http://sks.dk/fb/kom.xml?zoom_highlight=extraskriver#k20)>, lesedato: 02.11.11.

*Søren Kierkegaard Skrifter*.URL: <[http://sks.dk/2t43/kom.xml?zoom\\_highlight=%22hiin+Enkelte%22#k4](http://sks.dk/2t43/kom.xml?zoom_highlight=%22hiin+Enkelte%22#k4)>, lesedato 08.11.11.